Estudio crítico

La Cara de Dios: contextos y avatar editorial de la primera novela de Valle Inclán

Rafael Hernández Corral
Valentín Moreno Gallego

FUNDACIÓN IGNACIO LARRAMENDI

Biblioteca Virtual de Polígrafos

ESTUDIO CRÍTICO FHL

© DEL TEXTO: los autores
© DE LA EDICIÓN DIGITAL: Fundación Ignacio Larramendi

Fecha de la edición digital: 05/08/2024

Lugar: Madrid (España)

DOI: http://dx.doi.org/10.18558/FIL173

La Cara de Dios: contextos y avatar editorial de la primera novela de Valle Inclán

Rafael Hernández Corral

Valentín Moreno Gallego

Fundación Ignacio Larramendi

2024

ÍNDICE

Palabras previas y sobre los tres ejemplares 4
El marco-fuente: la romería de La Cara de Dios en la devoción popular madrileña 16
Arniches, Chapí y el drama lírico *La Cara de Dios* 20
Realidad vital de Valle al ofrecérsele su primera novela 26
La coralidad autorial de *La Cara de Dios* y la labor de Valle 37
El avatar editorial de *La Cara de Dios* 69

La Cara de Dios: contextos y avatar editorial de la primera novela de Valle Inclán

RAFAEL HERNÁNDEZ CORRAL

VALENTÍN MORENO GALLEGO

Real Biblioteca (Patrimonio Nacional)

Palabras previas y sobre los tres ejemplares

Entre la producción de Valle-Inclán, de por sí singular en el panorama literario español –y europeo- de su época por su carácter, estilo y referencias de escritura, firmó el autor gallego una novela que fue de gestación compartida, coral, y que nunca registró como suya[1] al no tener los derechos, siendo además su primera novela, *La Cara de Dios*. Había ya publicado en 1897 *Epitalamio (Historias de amores),* de prosa novelística en relato corto. Incluso Azorín la calificó de novela corta[2], y fue un fracaso, pero en realidad, como novela con pretensión de tal fue la primera la compleja *La Cara de Dios*. Sería de aparición semanal por entregas, en un dificultoso camino editorial que se analiza en el

Nota Bene: Esta investigación no hubiera sido posible sin la colaboración inestimable y documentada de Xaquín del Valle-Inclán, nieto de don Ramón, con quien he consultado y cotejado gran parte de lo contenido en el artículo. Mi reconocimiento a toda su labor sobre Ramón del Valle Inclán, agradeciendo el tiempo que me dedicó y la paciencia de que hizo gala al atenderme (Rafael Hernández).

[1] "Téngase también presente que la adaptación de *La Cara de Dios*- obra que don Ramón nunca registró como suya- hubo de ser un proyecto coral, comentado en las tertulias por el grupo de amigos y literatos paupérrimos,…" se indica en obra de especial interés a nuestros efectos aclaratorios sobre la novela, en VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, v. III, BNE, 10/130220, p. 7.

Esta obra es referencial sobre Valle a nuestros efectos pese a formarse sus 4 vols. en estuche a modo de folletos con motivo de la exposición instalada en la Igrexa da Universidade e Salón Artesonado do Colexio de Fonseca, Santiago de Compostela, en el curso 1998-1999. 4 vols., v. 1. Gente de letras, algunos antepasados de Don Ramón del Valle-Inclán, los años mozos (1885-1892) v. 2. Los primeros años en Madrid (1895-1900), los viajes: América y Francia v. 3. Las artes del libro, opiniones de Don Ramón sobre el teatro v. 4. Catálogo general de la exposición, en BNE, 10/130218-21.

[2] *Vid.* Manuel Aznar Soler, "Bohemia, dandysmo y literatura en Valle Inclán hacia 1900", en Luis Iglesias Feijoo et alii (Eds. lit.), *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995. [Actas]*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1997, pp. 85-104, en p. 88 recoge el fragmento azoriniano, definiendo al texto como novela corta, incoherente aunque escrita con cuidado y terso estilo; indica que Valle logró colocar al salir cinco ejemplares a libreros a mitad de precio, recordando que Ramón María afirmó finalmente: "Regalo la edición".

último epígrafe. El objeto de este texto es narrar el avatar editorial de la tenida por primera novela valleinclanesca, que es la aportación fundamental que se hace. Pero es pertinente una primera parte contextual de su génesis, necesaria pues sin esas realidades antecedentes no se hubiera redactado.

Se conocen dos ejemplares, pero existe otro en manos privadas, completo, de la tirada definitiva, la del último editor de los tres que hubo. La edición que siempre se cita es la de Taurus de 1972 a cargo de don Domingo García-Sabell[3], que tuvo su repercusión internacional al ser la primera moderna de acceso masivo[4], realizada gracias al ejemplar suyo que luego pasó a la Fundación Barrié con el resto de su biblioteca[5]. Hacía tiempo que don Domingo había dado a conocer la existencia de la novela, en 1966, en la revista *Ínsula*[6], en un número doble especial de homenaje a Valle. A los dos años volvió sobre ello en una publicación norteamericana[7], pero sin duda de un modo oculto para el gran público de la literatura española del siglo XX y fue la edición de Taurus la que situó por fin en conocimiento la primera novela del gallego. Consta otro ejemplar en manos de la familia Valle-Inclán –procedente de Carlos Valle-Inclán en concreto, uno de los hijos de don Ramón-. Xaquín Valle-Inclán Alsina, nieto de don Ramón, publicó un relevante e ineludible artículo sobre la novela sobre el que se deberá volver[8], y lo cita al inicio de su

[3] *Vid.* Ramón María del Valle-Inclán, *La Cara de Dios*. Madrid, Taurus. 1972. 21 cm. 507 p., 1 h., 13x21 cm, rústica, cubierta ant. ilustrada de Manuel Ruiz-Ángeles con escena de los bajos fondos madrileños. Actualmente hay además *versión kindle* editada por Amazon en formato electrónico o tapa blanda bajo demanda, resultando 701 páginas. Y también en abierto en ebook en https://www.textos.info/ramon-maria-del-valle-inclan/la-cara-de-dios/ebook

[4] Por ejemplo, hubo alguna reseña en lengua inglesa, como la de Thomas R. Franz, "Valle Inclan's *La Cara de Dios*", en *Hispania. The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, nº 57 (1974)(3), p. 600.

[5] *Cfr.* Fundación Barrié, bajo la signatura Biblioteca Domingo García-Sabell GS-18513.

[6] *Vid.* "El gesto único de don Ramón: (en torno a una obra olvidada de Valle-Inclán)", en *Ínsula*, nº 236-237 (jul.-ag. 1966), p. 4, 31. Del mismo, interesa con anterioridad "Españoles mal entendidos: Don Ramón del Valle-Inclán", en *Ínsula*, nº 176-177, (1961), p. 19.

[7] *Vid.* "*La Cara de Dios*" en Anthony N. Zahareas/Rodolfo Cardona/Sumner Greenfield (Eds), *Ramón del Valle-Inclán: an appraisal of his life and works*. New York, Las Americas, 1968, pp. 813-818.

[8] *Vid.* Joaquín del Valle-Inclán Alsina, "*La Cara de Dios*", en *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán*", nº. 19, (2009), pp. 5-13. Al firmar "Joaquín" en este artículo siempre se le recoge la mención de autoría así al citar este artículo en las notas, aunque en el texto se le nombre por su nombre en gallego y que es como se le menciona hoy en día habitualmente.

texto este ejemplar de don Carlos. Existe de él un antiguo microfilm en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, con reproducción deficiente, según información de sus técnicos, por lo que no se obtendría buena digitalización. Tampoco se puede consultar el micro por su estado, en préstamo interbibliotecario, como se ha indicado, aunque se puede citar al tener signatura propia[9].

Y por último, hay otro ejemplar completo en manos privadas, que se da a conocer en el presente estudio. Siempre hubo confusión al respecto del número de entregas que formó esa verdadera primera edición – que no es por tanto la de 1972-. Incluso los estudiosos como don Domingo García-Sabell, en el prólogo de su edición[10], se refería sólo a seis entregas –las del primer editor- cuando hubo en realidad nada menos que veintinueve, todas de 24 páginas salvo la última de 16, según veremos en la parte dedicada a la aparición editorial y sus complicadas circunstancias[11]. Cuando escribía ese prólogo Sabell entonces solo se conocía su ejemplar, según afirmaba él mismo, el suyo[12], a partir del que se hizo la edición de Taurus de 1972. De texto, los tres ejemplares están completos y es el mismo de la edición definitiva de 1972, pero hay importantes diferencias tipográficas fruto del avatar editorial.

Así, el ejemplar Sabell hoy en la Fundación Barrié tiene una cubierta editorial distinta a la de los otros dos, ambas cromolitográficas. El de Sabell luce el título en tipografía grande y mayúsculas en la parte superior y debajo el nombre del autor en mucha menor mayúscula: "D. RAMÓN DEL VALLE YNCLÁN". Y debajo una escena de los dos protagonistas varones y en medio la fémina protagonista, mirándose los tres, de pie, con tensión; uno de ellos porta una navaja. Firma la escena "F. Mota". Y al pie datos constan los editoriales[13]. En el ejemplar de propiedad privada, hay en la cubierta una escena truculenta de crimen doméstico, firmada por "J. Cuevas" en el ángulo inferior

[9] *Cfr*. Biblioteca Xeral (Universidade de Santiago de Compostela), *Fondo Galicia*, GA 10903.

[10] *Vid.* "*La Cara de Dios* o Valle-Inclán en persona", en *op. cit.,* pp. 7-27.

[11] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 42 hay en facsímil un recibo autógrafo de la entrega número 25 en cuadernillo de 24 páginas.

[12] *Vid.* García-Sabell, *"La Cara de Dios o Valle-Inclán en persona",* p. 18.

[13] *Vid*. VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. III, p. 35.

derecho, y bajo la bordura que enmarca la escena de cubierta figura "Santamaría, Fto.", el primero dibujante-ilustrador y el segundo el cromolitógrafo. De los artistas intervinientes se tratará en el último epígrafe de la gestación editorial. En este ejemplar se recoge asimismo al pie, en filacteria, "LITERATURA Y ARTE CENTRO EDITORIAL. Fuencarral, 36. Madrid", y bajo la ilustración "Oficinas y Administración Pizarro, 13. Madrid". Además, conserva una encuadernación editorial en tapa dura color canela cuyo plano anterior indica: "Ramón de Valle-Inclán/La Cara de Dios (NOVELA)" y al pie en ángulo inferior derecho "7´50 pts", el único de los tres que la luce.

La portada del ejemplar de la Fundación Barrié ostenta un nazareno, pues el contexto ambiental se inicia en la romería madrileña de la Cara de Dios que se celebraba en Jueves Santo, esa noche, a caballo con el Viernes Santo, con procesión incluida, de ahí el nombre de la novela. Sin embargo, el tercer ejemplar, el de manos privadas, no luce ilustración alguna en su portada, y ahí figura: "LITERATURA Y ARTE CENTRO EDITORIAL" y al pie: "ADMINISTRACIÓN: Calle Fuencarral, 36, principal", sede editorial del último editor. En el de la Fundación Barrié consta en su portada que es de "La Nueva Editorial de J. García" y al pie de ella: "ADMINISTRACIÓN: Calle de la Alameda, 10, bajo. MADRID", refiriéndose el "J. García" a José García Hernández, el primer editor, librero entonces "completo desconocido"[14], señala Xaquín Valle-Inclán y en efecto lo era como editor, no tanto como librero en aquel Madrid, con varios establecimientos, y del que se tratará en el epígrafe final junto a los otros dos anteriores. El ejemplar de la familia Valle es asimismo de este primer editor pues la cubierta y las dos cromolitografías que lleva son las mismas que el ejemplar Sabell, distintas de las del último estado. Le falta la portada, según manifestó don Xaquín a uno de los coautores de este estudio, Rafael Hernández, pero dada la realidad anterior tenía que ser la del nazareno, la del primer librero-editor, José García. Míguez señala además que a éste de la familia Valle le falta la hoja final de colofón[15]. Es decir, el único completo existente y del estado definitivo es el referido en manos privadas. Por cierto, ni en la portada de la

[14] *Vid*. Joaquín del Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 9.

[15] *Vid.* Catalina Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular: "La Cara de Dios": (proceso de escritura y estrategias genérico-narrativas).* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, p. 20, nota 13. Es fruto de su Memoria de Licenciatura, justo de ese 1995, leída en la Universidade de Santiago, en la Facultad de Filología, ML 213.

primera tirada de García ni en la portada de la segunda y última de López el Arco aparece fecha.

Es decir, hay dos cubiertas editoriales, teniendo la misma el de la familia Valle y el de García-Sabell, anterior, y otra distinta en el de manos privadas. Existen dos portadas diferentes también pues en la de manos privadas no aparece el nazareno que está en los otros dos ejemplares, por ser esa portada de la primera tirada, no la definitiva. En las dos portadas se señala que es "Novela basada en el célebre drama de Don Carlos Arniches por Don Ramón del Valle Inclán" y en ambas se indica "Tomo primero". Todo lo publicado formó un único volumen y no dos, pero la idea editorial primigenia era realizar dos tomos. En los tres ejemplares, hay así por lo menos dos estados de edición, el inicial y el definitivo, pues hay dos portadas con editores distintos. Además, hay otra singularidad, las dos cromolitografías internas que llevan los tres ejemplares difieren en el de manos privadas, son otras; y al ser del último editor es un estado de edición definitivo por tanto. Pero como ya indicamos se tratarán con detenimiento estas cuestiones editoriales en la segunda parte de esta aproximación. Baste subrayar ahora en los prolegómenos que hay por tanto al menos dos estados fruto de los tres editores de la novela.

Se trata *La Cara de Dios* (1900) de una novela con caracteres propios del costumbrismo literario madrileño de fines del XIX, de ámbito popular, pero tiene además claves y referencias cultas de la literatura precedente de su tiempo, del mismo Valle en su escritura de esos años previos, pero asimismo del primer Pío Baroja –con el que compartía mesa de café en sus tertulias- e incluso, más distante atrás en el tiempo pero con gran sombra, de Dostoievski[16], en un proceso de composición literaria impuesto por los plazos de las entregas, las cuales cobraba don Ramón[17]. También hay otras

[16] *Vid. .Op. cit.,* v. III, BNE, 10/130220, p. 7: "… echando mano de materiales literarios de todo tipo: textos de Dostoievski, de Pio Baroja, de Valle Inclán".

[17] *Vid. Idem.:* "Periódicamente el adaptador entregaba su trabajo al editor López del Arco y cobraba según la extensión, poco más de una peseta por página según el recibo reproducido [en esa página]. Juan de Ega, colaborador de la editorial, cita otro a mayores, también firmado por don Ramón que reza: "He recibido del señor editor de *La Cara de Dios* la cantidad de setenta y cinco pesetas importe de sesenta y cuatro páginas, que comprenden desde la 468 a la 532". En *op. cit*., v. II, p. 42 se reproduce facsímil del recibo de la entrega del cuaderno número 25, de 24 páginas, como ya se ha referido.

textualidades de Valle propias y ajenas, de las que se tratará en el epígrafe de la coralidad autorial. Diversas circunstancias personales de Valle, muy intensas en los meses de 1899, determinaron el plan creativo de esta primera gran novela valleinclanesca, más allá de la coralidad autorial, pero, como se considera al final de esta aproximación analítica, Valle está muy presente en todo el decurso del hipertexto novelístico. Parte don Ramón del hipotexto que era el drama lírico de Arniches pero sólo está protagónico en el caso del primer capítulo, cuando se compone esta larga novela por entregas de 44 capítulos.

Incluso, hay aportaciones de elevado nivel de análisis de la totalidad textual de *La Cara de Dios* que ni mencionan la poliautoría coral pese a los diferentes testimonios de la misma. En cualquier caso, sin duda, la novela es "un botón de muestra de su concepción literaria"[18], antecediendo y preludiando fuertes claves valleinclanescas aparecidas más tarde en sus grandes creaciones literarias, claves a las que nos acercaremos. Míguez observa incluso homogeneidad en la propuesta narrativa total pese a la poliautoría, pues el control argumental lo ve muy en la mano del autor gallego. Lo cierto es que su mudanza de Calvo Asensio número 3, que era donde vivía en alquiler de cuarto en 1899 a la calle Castelar, número 29, hoy calle de Roma, muy en la periferia de aquel Madrid, en el actual barrio de la Guindalera pegando a Ventas, tenía un evidente propósito de aislamiento y concentración en el ambicioso encargo editorial.

En relación a Dostoievski, la referencia clara es una obra suya de 1848, *Netochka Nezvamora*[19], por el personaje de Víctor Rey y su protagonismo, aunque en general en la época sus obras cumbre de realismo psicológico flotaban en el ambiente por ser tan referenciales en los escritores de talla de la época. Esta identificación, tras la edición de Taurus, levantó polvareda entre los críticos. Hablándose entonces ya de plagio en la prensa gallega con motivo de la edición de García-Sabell, en artículo firmado por Julio Andrade en *El Ideal Gallego*, donde afirmaba con razón evidente que seis capítulos de los 44 del total de la novela proceden de la obra rusa con transcripción literal en

[18] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", en VV.AA., *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp. 361-371, al final, en p. 371.

[19] El último intento de *Obras completas* del gran ruso es el de Madrid, Arca Ediciones, 2021, con un primer volumen de 648 páginas en formato cuarto, 23 cms

ocasiones[20]. Por entonces también, nada más aparecer la edición sabelliana, del plagio, poniéndolo en su contexto, se ocupó un yerno de Valle, Daniel Devoto –casado con Mariquiña-[21]. Y aparte los críticos, también autores creativos intervinieron en la polvareda levantada, como Pere Gimferrer[22], entre otros de menos nivel literario que enseguida dieron por sentado el plagio dostoievskiano y lo calificaron como "deleznable"[23].

No fue la primera vez que se veía sombra de plagio en la producción de Valle como se sabe, sobre todo debido el célebre libro de Julio Casares *Crítica profana* (1916), donde para sus *Sonatas* echaba don Julio el manto del plagio. A lo largo de este estudio se verá cómo es muy cuestionable la acusación de plagio en la novela, más allá de la evidencia de coincidencia textual entre lo publicado y Dostoievski al haber intensa coralidad autorial–de hecho esa aportación no es de don Ramón, sino que se atribuye o a Pío Baroja o a Enrique Cornuty-, primero, luego además prestarse mucho el género de la novela por entregas a muy largas extensiones de texto y por tanto recurrirse en él con frecuencia a inserciones textuales propias o ajenas, y por fin por el propio modo de escribir de Valle, muy libresco en las referencias que alimentaban su mundo creativo. Zamora Vicente recuerda que, de hecho, el utilizar textos ajenos para armar el suyo era una metodología muy de don Ramón, "ese era el sistema de trabajo de Valle", mencionando tras esta frase diversidad de referencias autoriales de terceros en texto valleinclanesco que don Ramón reconocía sin ningún problema, caso de la *Sonata de primavera* que señalaba Casares en relación a un fragmento de las memorias de Giacomo Casanova[24]. Esos textos eran material literario para componer el suyo propio con fin

[20] *Vid.* Julio Andrade Malde "*La Cara de Dios* de Valle-Inclán, un doloroso plagio", *El Ideal Gallego*, del 11 de febrero de 1973, p. 15.

[21] *Vid.* "Sátira y plagio en *La Cara de Dios*", en la revista *Ínsula*, nº 323 (oct. 1973), p. 3, 16.

[22] *Vid*. "Valle Inclán polémico: *La Cara de Dios*", en *Destino*, nº 1850, del 17 de marzo de 1973.

[23] *Vid.* Luis Blanco Vila, "Cosas de don Ramón: los plagios de Dostovieski", en *El Ideal Gallego* del 11 de febrero de 1973, pp. 3-4. En la misma línea inquisitiva, Gabriel Plaza, "Al plagio lo que es del plagio", en *El Ideal Gallego* del 15 de febrero y de ese mismo día pero en *Informaciones* y con enfoque reivindicativo del gran gallego, Juan Pedro Quiñonero, "Valle-Inclán plagiario, ¡Viva Valle-Inclán!". Sería interesante, pasado medio siglo, recopilar todos esos artículos de prensa y revistas a efectos del análisis de la recepción de Valle en España y de la evolución de su imagen literaria.

[24] *Vid.* Alonso Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas*. [Madrid], Taurus, [1973], pp. 55-60 pero nos servimos de edición on line que recoge la paginación original y que se halla en Cervantes Virtual: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/valleincln-novelista-por-entregas-0/html/

creativo final, *su literatura*, y no usurpador de una literatura que no pretendía, pues ya mostraba la suya. En la misma línea de metodología en la escritura valleinclanesca ya se mostró en 1973 José Antonio Gómez Marín en sus artículos de la revista destacando *Triunfo*[25] que la intencionalidad no era de plagio oculto sino de uso de materiales literarios ajenos como técnica compositiva propia.

No obstante, es indudable que la necesidad de premura en las entregas y la ausencia aún de la posterior genialidad literaria de don Ramón, en circunstancias vitales agitadas que se ven a continuación como contexto determinante en ese bienio 1899/1900, facilitaron la intertextualidad, entendida como diálogo narrativo entre distintos textos, no debiendo olvidar la muy seria posibilidad de conformación de la novela como grupal, con miembros de su tertulia. No hay que descartar así que esa "contribución" del gran ruso fuera ajena a la intencionalidad de Valle, tal vez desconocedor de esos fragmentos del literato pues conocería como tantos españoles cultos las grandes obras mayores suyas, pero no toda su producción. Zamora recuerda que entonces era muy difundido en España a través de las obras mayores, que eran las que interesaban, así, "las traducidas, las archifamosas, las que el pobre panorama cultural había logrado hacer llegar a un público siempre minoritario"[26], pero no un texto como el que se trata, un relato corto que para conocerlo había que tener especial interés en la producción del gran ruso. Como se verá en el epígrafe dedicado a la coralidad autorial de la novela, donde se tratará de ello, nos inclinamos por la hipótesis seria de que esa textualidad del gran literato ruso sea más aportación de Pío Baroja que del propio Valle, si bien Xaquín Valle la atribuye a Enrique Cornuty. También se ha apreciado por estudiosos, la presencia de dos cuentos de Baroja de por entonces para armar la vida del protagonista de la novela de Ramón María, Víctor Rey. De todo ello y de la evidente presencia de lo valleinclanesco pese a la coralidad se tratará en el epígrafe sobre ella pero, había que mencionarla al principio por ser el aspecto de la intertextualidad y la poliautoria el que más ha atraído sobre *La Cara de Dios*.

[25] Suscitó el artículo de Julio Andrade, en la revista *Triunfo,* otro artículo al efecto "Los plagios de Valle", firmado por José Antonio Gómez Marín, nº 543, pp. 43-44, que en el nº 541 de la misma revista había hecho reseña de la edición sabelliana, "Valle, de la entrega al esperpento".

[26] *Ibidem*., p. 63.

En un anuncio editorial de *La Cara de Dios* se anunciaba a la vez la obra, recordemos, *Imitaciones,* de Léon Tolstói, es decir, la gran novelística rusa no sólo estaba presente en la creatividad literaria de los autores españoles de la época por su gran relieve, sino en la propia demanda popular de lectura[27], por lo que tampoco puede extrañar la presencia de Dostoievski en la génesis literaria, en la propia escritura, de la primera novela de Valle. En ese mismo anuncio editorial se señala irá con "preciosas láminas intercaladas en el texto", es decir, se pensaba que fueran más de las dos cromolitografías finales, limitadas tal vez por su alto coste, y se afirma asimismo que cada entrega semanal será de 24 páginas, igual que la entrega de cada cuadernillo escrito, obviamente, que costaría al lector veinticinco céntimos[28], un precio tampoco barato pues veinte años después los ejemplares de la colección *La Novela Cómica*, impresos sobre mal papel y de tosquedad tipográfica, se vendían a veinte.

Esas referencias textuales se debaten por los estudiosos de la literatura y de hecho hay un debate si en ella hay plagio o *collage* compositivo[29], aunque es evidente, en un caso u otro, hay un proceso intertextual. Por lo que se explica en relación a Valle y su escritura en el epígrafe de la coralidad coautorial y los textos de Dostoievski insertos en la novela, nosotros estimamos que no se puede hablar de plagio en el sentido actual, negativo, *estrictu sensu*, aunque hay críticos que incluso aun considerándolo, estiman que si el producto de escritura final es superior en calidad literaria al plagiado en origen, es práctica positiva y no condenable[30]. En cualquier caso, la génesis de *La Cara de Dios* ha

[27] Para la vida editorial de Tolstoi en España, ver José Calvo González "Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1936). Particulares a una Exposición", en Gregorio García Reche/ Carmen Araceli Lara Luque (Coords.), *León Tolstói, lúcido fulgor. Centenario del fallecimiento. Catálogo de la exposición bibliográfica, 22 de noviembre - 17 de diciembre de 2010*. Málaga, Biblioteca General de la Universidad de Málaga, 2010, pp. 13-36.

[28] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 43.

[29] *Vid.* Adolfo Francisco Caparrós Gómez de Mercado, *Génesis y representación de la intertextualidad y el plagio en Valle-Inclán.* Tesis doctoral leída en Madrid, Universidad San pablo CEU, 2006, dirigida por el prof. Luis Blanco Vila. También interesa Luis y Antolín González del Valle, "*La Cara de Dios*, novela alienígena", en *Hispania. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. 60, No. 1 (Mar., 1977), pp. 35-43. Luis González del Valle se ha ocupado aparte en otro texto de la obra, "La Cara de Dios, novela primeriza", en John P. Gabriele (ed.), M.K. Addis...[*et al.*], *Suma valleinclaniana.* Barcelona-Anthropos; Santiago-Consorcio, 1992, pp. 445-463.

[30] Caso de los González del Valle en su artículo referido en la nota anterior. Ya en 1973 hay alguna firma al respecto de la gran polémica que incidía en distinguir lo que entonces era considerado plagio, en 1973, de lo que podía ser considerado tal más de setenta años atrás, análisis interesante: Jacinto López Gorge recogiendo la opinión de Elena Soriano en "Los plagios literarios y el recién descubierto plagio de Valle-Inclán", en *Estafeta Literaria*, nº 511-1, 1º de marzo de 1973, pp. 8-11.

sido estudiada desde la perspectiva literaria, pero es fundamental acercarnos asimismo y primero a los antecedentes personales que preceden la elaboración literaria, antes de centrarnos en los avatares editoriales de título tan singular firmado por Valle.

Teniendo gestación, como se ha destacado, en parte muy significativa como coral, y su génesis en el gran éxito de un drama homónimo de Carlos Arniches convertido en drama lírico con música del maestro Chapí –que no zarzuela, como se ha escrito, y al que más adelante nos acercaremos-, hoy se atribuye con lógica la titularidad autorial de la novela totalmente a don Ramón, pues además ya en la cubierta del primer editor aparece él sólo, y por ello aparece entre su *Obra Completa*[31] de la Fundación José Antonio de Castro (2017). De siempre en realidad se atribuyó a Valle pese a sus circunstancias de creación y edición pues se conservó el permiso de Arniches a Ramón María además de ya venir en la primera entrega, autorización que reprodujo en su edición, de los preliminares de su ejemplar, García Sabell en 1972: "Mi distinguido amigo. Desde luego puede usted contar con mi autorización para hacer una novela de mi modesta obra *La Cara de Dios*"[32], fechando a 27 de diciembre de 1899. La novela de Valle sería larga pues ello interesaba al editor primigenio – y a los sucesivos- para mantener el interés y las sucesivas ventas de las entregas, y además al propio Ramón María ya que cuantos más cuadernillos de texto entregados, más pagos por cada uno. Líneas adelante se trata de la situación personal de Valle en 1899, pero baste señalarse ahora que era difícil por lo que aceptó sin reparo alguno el encargo de José García. Sabell señala –remitiendo a Melchor Fernández Almagro pero sin indicar referencia bibliográfica pues ese prólogo y el cuerpo de su edición carece de notas y bibliografía- que cobraba por cuadernillo 50 pesetas[33], lo que juzga con razón excesivo, en efecto, pues hay recibo firmado, publicado en facsímil,

---

[31] *Vid.* Ramón del Valle-Inclán, *Obra Completa, Narrativa*, 1: *Femeninas. Epitalamio. La Cara de Dios. Corte de Amor. Jardín Umbrío. Historias de Santos: de almas en pena, de duendes y ladrones.* Eds. lits. Edición de Javier Serrano Alonso; Edición de Rosario Mascato Rey; Edición de Xaquín Núñez Sabaris. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2017. Biblioteca Castro, nº 245, 23x15. Tela editorial con sobrecubierta en papel verjurado Ingres de Fabriano. 836 p., papel biblia ahuesado de 65 gr.

[32] *Vid.* García-Sabell*, "La Cara de Dios o Valle-Inclán en persona", en La Cara de Dios,* Madrid, Taurus, 1972, p. 31, recogida por García Sabell y en facsímil en VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 42.

[33] *Ibidem*., pp. 17-18. Lo explicado erróneamente por Melchor Fernández Almagro en *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1966, p. 64.

donde se recoge el pago de 28 pesetas por parte del último editor, López el Arco, por tanto muy lejos de las 50 pesetas[34], aunque como se verá al tratar del último editor, obtendría Valle unas ochocientas pesetas de 1900, cantidad muy seria entonces aunque fuese por el total de ellas y no solo por las pagadas por el dicho último editor, según testimonio de su hijo -que estimaba en total unas mil por un error de cálculo, de lo que se tratará-. Además, se equivocaba Almagro al señalar que el editor le impuso no firmar la novela y que fue un trabajo anónimo, ya que desde el principio apareció la autoría en la cubierta y portada; y recoge Sabell alguna incorreción más de Almagro, que ciertamente no vio ejemplar. Aunque fuera la mitad de dinero por cuadernillo, en 1900 era buen dinero para Valle en su situación.

Esta novela totalmente temprana, tenida por primera, y desconocida en la práctica hasta la edición de García Sabell, contiene claves definitorias valleinclanescas como su humor tan particular y el sentido de lo grotesco que le llevaría más tarde al esperpento, por lo que es sin duda un notable precedente de su gran escritura posterior como prosista, pese a que el texto no tenga calidad literaria propia de su genio creativo, en buena parte a causa de esa composición coral referida. En *La Cara de Dios* hay un humor muy propio dentro de la gran tragedia que se recoge como marco, el de un crimen. El propio Valle definiría en 1921, como se sabe, lo que se llamó el *esperpento valleinclanesco*: "Esta modalidad consiste en *buscar el lado cómico en lo trágico de la vida*, afirmó entonces. Pronto crearía una literatura tan propia que le convertiría a la vez en antiguo y moderno, siempre genial" [35]. Además, no siendo parangonable al gran corpus literario de Valle ni en realidad tener calidad de altura como para integrarlo en él –Míguez subraya lo cuestionable que es hacerlo[36]-, es muy interesante esta obra primeriza suya no solo por la existencia de las claves valleinclanescas que contiene sino por mostrarnos un Valle sorprendente dada la eficacia general que tiene la novela en lo que era el género por

[34] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 42, se reproduce el original. Ya se había reproducido en la revista madrileña *Dígame* el 12 de noviembre de 1941, como recoge Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 12, nota 32, a propósito de una entrevista al hijo del editor, Antonio.

[35] *Vid.* Xaquín del Valle-Inclán Alsina, *Ramón del Valle-Inclán: genial, antiguo y moderno*. Barcelona, Espasa, 2015.

[36] *Vid*. Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p, 19.

entregas, pues las intertextualidades presentes se han visto insertas en una narratividad muy lograda para lo que era dicho género, como explica con vehemencia Tejederas en una panorámica "de género", no en la de la producción de Valle[37].

En la circunstancia de 1899 era así literatura sin pretensiones, de bajos vuelos y de doble consumo, popular, y a efectos de Valle, necesitado del pago de las entregas. No obstante, en la obra, de elaboración apresurada al ser por entregas impuestas y de carácter también coral como se ha indicado aparte de la propia contribución valleinclanesca, hay en ella realidades literarias de calidad y aprecio, como el enfoque que se hace del espacio urbano madrileño[38].

Pese a esos destellos significativos -más de lo aparente como se verá al tratar específicamente de la novela-, sin duda es juzgable como producción de formación en el género al ser su primera incursión y de caracteres tan singulares en su gestación, pues pese a lo aparecido de su autoría en los precedentes años noventa -no escasa producción ya en relatos cortos y cuentos galantes, que van de *Babel* (1888) a *Epitalamio (Historia de amores)*[39] (1897), e incluyendo un drama, *Cenizas* (1899)-, estaba dando en general sus pasos iniciales a la búsqueda de su personalidad literaria. Eran esos años noventa, estando todavía nuestro autor en años de juventud, de ocuparse Ramón María del universo femenino con particular énfasis, de ahí sus *Femeninas. Seis historias amorosas*, de 1895, cuya primera edición tuvo distribución en Pontevedra desde la librería de Andrés Landín "y en las principales ciudades de España y Ultramar" se mencionaba al vuelto de la portada, no sabiéndose si era ésta una mera fórmula comercial establecida o realidad

[37] *Vid.* Matilde Tejederas en los párrafos iniciales de su "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", en Luis Iglesias Feijoo et alii (Eds. lit.), *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*. [Actas]. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1997, pp. 373-382.

[38] *Vid.* Fernando de Diego, "El espacio urbano en *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", en Kathleen M. Sibbald/Ricardo de la Fuente Ballesteros/ J. Díaz, (Coords.), *Ciudades vivas / ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Valladolid, Universitas Castellae, 2000, pp. 69-77.

[39] La portada de su edición original en Vid. VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. III, p. 35.

cierta[40]. Pero propiamente conceptuada como novela, por su extensión, la que ocupa esta aportación se tiene como la primera.

El marco-fuente: la romería de La Cara de Dios en la devoción popular madrileña

En la génesis argumental de la primera novela valleinclanesca es una de sus claves acercarnos a la fuente original inspirativa de la misma, pues es la de Carlos Arniches, el antecedente creativo inmediato de ella.

Uno de los linajes nobiliarios más encumbrados del Madrid de los Austrias fue el de la casa de los marqueses de Castel Rodrigo. Don Cristóbal de Moura, de cuna portuguesa, fue uno de los ministros más eficaces de Felipe II, monarca de Portugal tras la agregación ibérica de 1580. Los últimos años de reinado adquirió don Cristóbal especial relieve gubernativo en la llamada Junta de Noche. Por ello, cuando con Felipe III ya en el trono llegó al poder máximo de la Monarquía don Francisco Gómez de Sandoval duque de Lerma, éste le apartó muy pronto del mismo sirviéndose de la autoridad real, que a cambio le compensó otorgándole la gracia del título de marqués (1600), siendo ya conde de Castel Rodrigo desde 1594; además le hizo virrey de Portugal a don Cristóvão de Moura, falleciendo en 1613. Con sus sucesores la casa no perdió peso y fue a más en su dimensión socioeconómica con los Felipes posteriores, bajo su hijo Manuel (1590-1651), embajador en Viena y Roma y gobernador de Flandes, entre otros cometidos, y el hijo de éste, Francisco, virrey de Cerdeña y Cataluña y asimismo como su padre embajador en Viena y gobernador de los Países Bajos, muriendo en 1675.

Tuvo dos hijas don Francisco, doña Leonor y doña Juana. La primera casó con Carlos Homedei, hijo del marqués de Piovera Agustín Homedei y doña Catalina Mariana Artal de Alagón, condesa de Pavías y marquesa de Almonacid. Ésta doña Catalina dejó fundada en su testamento de 1653 una capilla para misas de la que debía ser patrón su marido. Un hermano de don Carlos Homedei fue cardenal, Luis Homedei –cardenal desde

[40] La portada de la edición original en *ídem.*

1690- y le regaló al matrimonio un paño sagrado antiguo con el rostro de Jesucristo en él, una Santa Faz. Murieron sin hijos por lo que pasó la manda testamentaria a la otra hermana, doña Juana, que casó en 1668 con el príncipe italiano de San Gregorio, de la casa de Saboya, Guglielmo Pío, al que se le llamaba el príncipe Pío. El hijo de ambos, Francisco Pío de Saboya y Moura, heredó los títulos anteriores y el patrimonio inmobiliario madrileño, nada escaso. A doña Juana ya le incitó devoción ese paño sagrado y finalmente se erigió la capilla junto a la quinta palaciega de esta gran familia noble madrileña, siendo inaugurada en 1689 bajo la advocación de Nuestra Señora de la Concepción.

Los Castel Rodrigo poseían una extensión de terreno que era considerable, donde tenían una gran quinta que se llamaba de La Florida, en el área que hoy se conoce en Madrid precisamente como "Príncipe Pío", junto al Palacio Real, entonces aún el viejo Alcázar hasta el incendio de 1734. En 1647 el marqués don Francisco adquirió estos terrenos, iniciando ya la construcción del palacio. Llegaba hasta la actual calle de Princesa -se refiere el nombre a la princesa de Asturias por dos veces, hasta que nació el futuro Alfonso XII, Isabel Francisca de Borbón, "la Chata", hija de Isabel II-, dirigiéndose hasta lo que era la vieja calle de san Bernardino, y tras atravesar el actual Argüelles, llegaba a los aledaños del actual barrio de Moncloa donde se ubica hoy el amplio edificio del Cuartel General del Aire. Parte de esa extensión la adquirió Carlos IV en 1792 a los sucesores de éstos Castel Rodrigo[41]. La capilla se ubicaría en lo que se llamó la Montaña del Príncipe Pío, mientras que la parte adquirida por el rey Carlos lindando a Palacio era La Florida. La Montaña iba desde la actual plaza de España hasta Moncloa, ambas áreas inclusive, por lo que acogía la calle de la Princesa donde se ubicó la ermita y luego la iglesia, y las actuales calles de Ferraz y marqués de Urquijo con parte incluso del parque del Oeste. El cuartel que hubo luego en el área, con protagonismo inicial en la última

[41] *Cfr.* Manuel de la Ballina, *Plan general que demuestra el terreno y posesiones que compra S.M. a el Marqués de Castel-Rodrigo, […] que se comprende desde el murallón del extremo del quartel nuebo en la Calle que baja a la Puerta de Sn. Vicente, Camino del Rio, Cuesta de los Arineros, puerta y calle de Sn. Bernardino* … en Real Biblioteca, ROLL/110, plano ms., col.; 135x116 cm.; en bibliografía interesa, María Teresa Fernández Talaya, *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa y su transformación en barrio de Argüelles*. [Madrid]: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Moncloa, Aravaca, [1999]. Y de la misma, mucho más ampliado, *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

guerra civil y demolido tras ella dado su estado, por eso se llamó "de la Montaña" y es el espacio del actual Templo de Debod[42].

Esa capilla referida estaba colindando al palacio de los Castel Rodrigo, en la plazuela de los Afligidos, en la manzana 557 el plano de Madrid de Espinosa de los Monteros (1769). Dejó de ser privada al llegar el siglo XVIII y se abrió al culto público en 1700. Muy pronto se la conoció como de *La Cara de Dios* por la dicha Santa Faz, convirtiéndose en iglesia. En 1744 ya figuraba en el *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*, y se describe en el *Viage de España* de Antonio Ponz, publicado por vez primera en 1776, mencionándose el cuadro de Luca Giordano de la Virgen del Concepción en el altar mayor- hoy en el Palacio Arzobispal de Madrid- y el sagrado paño referido[43], cada vez más popular devocionalmente entre los madrileños[44]. Se convirtió así esa fuerte devoción popular en una romería festiva, eucarística, que conmemoraba la institución de la Eucaristía la noche de Jueves Santo, la de la Última Cena, con fuerza desde fines del XVIII. El ambiente era muy festivo pues era previo a la Crucifixión y el luto de toda la Iglesia por ella, instaurado el Viernes Santo. Se veneraba así popularmente la Santa Faz, el rostro de Cristo, al que se le rezaba pidiéndole gracias y favores por parte de la población más castiza. La primera romería fue instituida por la nobleza pero con el paso de los años se convirtió en patrimonio exclusivo del pueblo. Fue muy a más esta devoción popular romera tras la Guerra de la Independencia y especialmente en la segunda mitad del XIX. La asistencia en la calle Princesa, cerca del palacio de Liria de la casa de Alba, donde se ubicaba la iglesia, era así masiva y tras la visita a la Santa Faz se bebía y comía con intensidad al haber gran cantidad de puestos para ello de todo tipo. En las inmediaciones de la capilla, en la calle Princesa, se instalaban infinidad de tenderetes donde se vendían: frutos secos, dulces, juguetes, flores, muñecos de cartón, santos, churros, pastas "caras de Dios", otros comestibles y, sobre todo, vino y aguardiente,

[42] *Vid.* para datos básicos de la Montaña del Príncipe Pío, Rafael Hernández Corral, *Cajón de sastre*. [Madrid, autoedición, 2023], pp. 173-174.

[43] *Vid*. José María Ferrer González , "La Cara de Dios, romería y verbena de otro tiempo", en *Madrid Histórico* (mayo de 2017), nº 69, pp. 39-46. Asimismo, ya en la misma publicación, José del Corral, "La romería de La Cara de Dios", en *Madrid histórico*, nº. 5, 2006, pp. 26-29.

[44] *Vid.* Antonio Ponz, *Viage de España*. Madrid, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. : se hallará en la Librería de Esparza, Puerta del Sol, frente de la fuente, 1776, v. 5, p. 336.

produciéndose habitualmente exceso de consumo alcohólico. No había música instrumental ni bailes, por considerarse impropio, pero sí había cantaores que además de las saetas religiosas entonaban otros cantares populares, aflamencados incluso, yendo la masa de madrileños vestidos al uso castizo[45], y convirtiéndose esta romería en la quintaesencia del casticismo devocional madrileño.

Tuvo que ser suspendida para 1918 por el entonces alcalde de Madrid José Francos Rodríguez, a causa de los desmanes por los estragos de la bebida pues las borracheras frecuentes se prolongaban a la mañana del mismo Viernes Santo, y tanto el poder local civil como el eclesiástico vieron con buenos ojos el fin de la romería. Es decir, el año de 1917 fue el último en que hubo. El enfoque que se le dio a su fin por parte de los medios de comunicación no fue solo de orden público pues en el *El Día* del jueves 14 de marzo se lee en su primera página a modo de editorial que más allá de casticismos con excesos no era costumbre de moralidad urbana como tampoco lo era el Carnaval pues "no es piadoso autorizar fiestas colectivas cuando el mundo entero se desangra y nuestra Patria vive momentos graves, tal vez decisivos para nuestro porvenir"[46]. Los efectos de la fase final de la Primera Guerra Mundial, tras cuatro años de intensa contienda europea, y sus consecuencias en España, no admitían para cierta prensa realidades como la romería. Para compensar al pueblo madrileño, se aprobó otra romería ajena a la Semana Santa, la verbena de San Fernando, ya el 30 de mayo por tanto, como eclosión primaveral, no lejos de la anterior, pues se desarrollaría en las siguientes décadas en lo que hoy es la plaza de Moncloa. Hubo allí un enorme salón donde se desarrolló, hasta los años cincuenta. La "verbena de la Princesa" como se la llamó también se desvinculó de lo religioso y se vinculó al ciclo de la de san Antonio de la Florida pues, aunque con la coartada de esas festividades religiosas, eran en realidad de primavera, tras el duro invierno madrileño de aquellas épocas.

[45] Hace una descripción colorista pero real del gran relieve popular que tenía esta romería Víctor Ruiz Albéniz, "Chispero", ¡Aquel Madrid! (1900-1914). Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1944, pp. 61-62.

[46] *Cfr.* https://hemerotecadigital.bne.es/hd/viewer?oid=0003493405

Con respecto a la capilla, sería destruida la inicial y saqueada por los franceses, construyendo luego la vizcondesa de Jorbalán, fundadora de las Adoratrices y luego canonizada[47], una nueva enfrente, que fue la tan popular en la segunda mitad del XIX. La devoción madrileña hacia 1880, en romería, era ya enorme y muy festiva. Existen fotografías antiguas desde justo ese 1880 hasta 1912 que dan fe de ese gran ambiente festivo-religioso en romería por toda la calle madrileña de la Princesa. Subsistió la iglesia décadas después, incluso a la guerra civil, pero no al gran desarrollo urbanístico de esa arteria de Madrid y el día de los Santos de 1966 fue demolida. La referencia primigenia de la primera novela de Valle fue por tanto la existencia de esta popular romería, pero la inmediata fue el drama lírico de Carlos Arniches, por su gran éxito.

Arniches, Chapí y el drama lírico *La Cara de Dios*

Al hilo de esta gran devoción popular en forma de romería, Carlos Arniches escribió primero una obra teatral dramática[48] *La Cara de Dios*, a la que luego puso música el maestro Chapí bajo formato lírico. Tuvo grande éxito, enorme según testimonios de entonces. Míguez recoge el de un revistero que relató que había llegado del teatro a la 1'30 de la madrugada a su redacción para escribir "creo que todavía siguen saliendo al escenario del Parisch los autores y los intérpretes de Cara de Dios entre atronadores aplausos y aclamaciones. La obra *entró* desde el primer acto y llegó al final con éxito creciente"[49], alcanzando 82 representaciones en tres meses, cifra de récord en la época. Valle Inclán, para su primera novela, hizo así una adaptación novelada de este drama lírico -estrenado en Madrid, el 28 de noviembre de 1899 en efecto en el teatro Parish (luego circo Price, en la Plaza del Rey)- donde se representó con amplia aceptación popular, hasta el punto de haber una continuación en forma de zarzuela, también de

[47] Llamada María de la Soledad Micaela Agustina Antonia Bibiana Desmaissières y López de Dicastillo, la vizcondesa fue canonizada en 1934 como Santa María Micaela del Santísimo Sacramento.

[48] En general sobre Arniches como dramaturgo, María Victoria Sotomayor Sáez, *La obra dramática de Carlos Arniches*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

[49] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 40, y nota 48.

Arniches/Chapí, ya de 1900, titulada *A cuarto y a dos*. *Chispero* recoge el impacto de éxito duradero que tuvo la obra en aquel Madrid:

> *"… estrenaban Arniches y Chapí, ya en las postrimerías de 1899, su famoso sainete lírico madrileño en tres actos titulado La Cara de Dios, para cuya obra se trajo del teatro Apolo nada menos que a don José Mesejo, para quien Arniches había escrito el papel esencial; con don José, que obtuvo un triunfo tal que le llevaron a su casa en hombros la noche del estreno, actuaron don Miguel Soler, el barítono Gil Rey, Marina Gurina, Pilar Galán y otras figuras excelsas del género zarzuelero de aquella época. Ya dentro del siglo, y cuando La Cara de Dios dejó de dar dinero –se hizo casi doscientas noches consecutivas-…"*[50].

Chispero relata más adelante las grandes cualidades como actor de Mesejo, "gran actor, concienzudo y escrupuloso"[51], estando muy bien elegidos los actores de la obra. Sobre cómo Valle se decidió a realizar el encargo de una novela por entregas a partir del drama teatral, se recoge el testimonio presente según estudios de los especialistas en el gran autor gallego:

> *"… el 29 de noviembre, se estrenaba en el Parish… La Cara de Dios, de Arniches, autor por quien Valle Inclán siempre tuvo gran interés. La razón para decidirse a adaptar esta obra no es otra que sus precarias condiciones de vida. Sus ingresos en estos años, de 1895 a 1900, tuvieron que ser muy exiguos, pues al no realizar labores periodísticas solamente podían provenir de la venta de Epitalamio y Femeninas (juzgue cada quien), de sus colaboraciones en diarios y revistas-considérese lo que podían pagar publicaciones como Germinal o Revista Nueva, si es que lo hacían-y de ayudas de familiares y amigos. En 1904, en la dedicatoria de Sonata de primavera, al recordar su trabajo como autor de "novelas por entregas" pinta estos años como una vida que fue toda de luchas, y su situación la adjetiva con solo, altivo y pobre. Pero nos interesa el plural que emplea, novelas por entregas, pues da pie a dudar si hubo alguna más, o si en ese plural englobaba otro tipo de encargos editoriales, como la traducción, pongamos por caso. No era nada infrecuente que los autores se vieran forzados a dedicar su pluma a esta labor, mal pagada generalmente, y*

[50] *Vid.* Victor Ruiz Albéniz, *Chispero, ¡Aquel Madrid! (1900-1914)*, p. 194.

[51] *Ibidem.*, p. 197.

Valle Inclán la practicó en varias ocasiones, pero no hay certeza alguna antes de 1900, excepto noticias y reseñas, carentes hasta hoy de confirmación"[52].

El contexto histórico es el Madrid finisecular del llamado "Desastre del 98" con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. En este contexto internacional tan negativo, en el interior de España la población se refugiaba con zarzuelas, novelones por entregas y un gran auge de las corridas de toros con el dominio de Guerrita, el cordobés Rafael Guerra. Este Madrid popular debía ser surtido de píldoras cotidianas que hicieran olvidar el fracaso nacional y sin duda el género de las novelas por entregas encontró en Valle a un autor todavía más bien indefinido pero, con claves literarias atractivas para un consumo de esta tipología masiva. En realidad, Valle estaba más centrado entonces en los géneros literarios referidos con anterioridad y en producción de ese tipo, pero lo teatral, referencia originaria y germen como se aprecia de *La Cara de Dios*, derivada luego en zarzuela, le interesaba bastante en aquel momento, como se comprobó con su obra pionera en dramaturgia, *Cenizas,* un drama en tres actos estrenado en el Teatro Lara a mitad de diciembre del noventa y nueve[53] -unos autores señalan fue el 12, otros el 19-, y a la par por entonces colaboraba con Benavente en el Teatro Artístico a la búsqueda de una dramaturgia renovada y novedosa[54]. Era *Cenizas* un drama en tres actos con dirección del propio Valle-Inclán -obsérvese la coincidencia en lo dramático con la propuesta arnichiana original antes de ser zarzuela-. Ramón María le dará un cambio estructural al argumento pues el drama lírico de Arniches se torna en sus manos por una parte en una novela de carga melodramática, pero también en una novela de intriga y misterio con un crimen por asesinato en un matrimonio gallego, los señores de Neira, aparte de la muerte del "galán malo" del personaje de Arniches, el Eleuterio enredador que iba a destruir el matrimonio, aunque más adelante se ve este giro crucial de concepción narrativa. Una amplia sinopsis descriptiva del drama arnichiano se hace por parte de Bellido[55], en un interesante artículo donde se aproxima al drama de Arniches primero y luego a la novela

[52] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón Mª del Valle Inclán: Exposición*…. , vol. II, BNE, 10/130219, pp. 9-10.

[53] La portada de su edición original en Vid. VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. III, p. 35.

[54] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p, 19.

[55] *Vid.* Pilar Bellido, "De Arniches a Valle-Inclán: La Cara de Dios", en *Philologia hispalensis* (1988), v. III, pp. 153-166, pp. 155-156.

valleinclanesca y cómo lo adapta Valle. Esta autora recalca además la importancia de la obra teatral de Arniches pues "cierra una etapa en su producción a la vez que inicia una nueva página en su carrera dramática"[56].

Si hubo un comediógrafo atento al madrileñismo más popular fue en efecto Carlos Arniches, y entre tantos sainetes y comedias de esta línea dramatúrgica suya no podía estar ajeno este autor al fenómeno de la romería de la Cara de Dios como trasfondo. Ya llevaba unos diez años de producción teatral en 1899, con unas cuarenta y cinco obras teatrales, entre las que había títulos como *El santo de la Isidra, La fiesta de san Antón*, ambas del año anterior o *El último chulo*, la precedente a *La Cara de Dios*. Para su composición se inspiraba por tanto mucho en verbenas y fiestas populares madrileñas como marco social de las clases menestrales[57], por lo que era muy propio que el contexto de *La Cara de Dios* fuera una romería. Brevemente, hay que indicar que esta obra con música del maestro Ruperto Chapí se desarrolla en tres actos como era habitual pero, había un total de diez cuadros en el segundo y tercer acto con único cuadro en el primero. El argumento son las tribulaciones sentimentales de vida matrimonial de Ramón -un albañil- y Soledad, su mujer[58], que se ven alterados en su rutina por los enredos de compañeros de trabajo de Ramón, los de Doroteo, Eustaquio y Eleuterio, particularmente del último. Tras los cuadros referidos que contienen escenas de tensión al ponerse en peligro el matrimonio en distintas situaciones y en las que aparece de fondo en algunos cuadros la romería, Eleuterio muere por un "accidente" preparado por Doroteo. Se concluye por tanto salvándose el matrimonio para regocijo de los espectadores. En los tres actos hay quince números musicales de Chapí. Don Ruperto se encontraba entonces muy en sazón de autor de zarzuelas, a las que se dedicaba con éxito desde 1880 pero pocos años antes había tenido grandes triunfos como *El tambor de granaderos*, en 1896, y al año siguiente *La Revoltosa*, por lo que no extraña la tan buena acogida que tuvo su *La Cara de Dios* pues se unieron dos autores más propicios imposible dentro del

[56] *Ibidem*., p. 155.

[57] *Vid.* Juan A. Ríos Carratalá, "Carlos Arniches y el Madrid castizo", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (Año 73, 1997), pp. 99-113.

[58] Con respecto a lo que fue luego la novela, los personajes femeninos solían corresponder a estereotipos muy establecidos en esta novelística tan tipologizada, ver Ángeles Carmona González, *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*. [Sevilla], Caja San Fernando, D.L. 1990.

madrileñismo popular zarzuelero de fin de siglo[59]. Además, en esa complementariedad de ambos, hay que considerar el peso de lo dramático en el teatro lírico de Chapí pues daba fuerza y carácter a su música[60]. La combinación Arniches/Chapí produjo en esta ocasión un efecto dramatúrgico de gran éxito en aquel Madrid en que el teatro y la zarzuela eran válvulas de escape cotidianas del marco vital negativo que encuadraba el devenir de la villa y corte por las realidades que llegaban de ultramar y que eran de dimensión histórica. Fue tal el éxito que pasados los años, casi dos décadas después, se seguiría editando el libreto de este drama de costumbres populares en las colecciones de a veinte céntimos en tamaño de bolsillo, caso de *La Novela Cómica*, que llevaban además alguna ilustración entre los diálogos, y que se leían en los tranvías[61].

Pero en el drama lírico que nos ocupa no solo había divertimento instantáneo para el público superficial de ocasión que gustaba de solazarse con enredos sentimentales, celos y tensiones domésticas, hay un trasfondo que asimismo estará en la novela valleinclanesca, mucho más social de lo que pudiera parecer al igual que la obra que se comenta, de evidente propuesta regeneracionista, de necesidad de mejora socioeconómica de las clases populares[62]: la lucha por la vida de esa clase menestral madrileña de albañiles y otros oficios populares es el verdadero marco con la romería como vía de escape pues los excesos que se producían en ella eran una válvula a las muy duras condiciones laborales, arropando el melodrama sentimental al drama social de una España en la que si no se trabajaba no se comía pues no existían pensiones, ni subsidios de paro, y sin otros avances sociales que se produjeron décadas adelante. Hay que recordar que en el Madrid

[59] *Vid.* Juan Lagarma Berna, "Madrid en la música de Ruperto Chapí", en *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, nº. 47, 1975, pp. 66-69. Celsa Alonso González, "Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular", en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 1, (1996), pp. 165-186.

[60] *Vid.* María del Pilar Espín Templado, "El texto dramático, elemento clave en el teatro lírico de Chapí", en Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares, Vicente Galbis López (Coords.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Valencia, Institut Valencià de la Música 2012, v. 1, pp. 335-354.

[61] *Vid.* Carlos Arniches, *La Cara de Dios*. Col. La Novela Cómica, Año II, nº 97, aparecida en los quioscos en Madrid el 25 de marzo de 1917. Madrid, [s.n], 1917 (Imp. de Cándido Alonso), 50 pp., 19'5 cm, BNE, T/48062; apenas dos años antes hubo otra edición, siendo la primera tras su estreno a fines de 1899, en Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1899 (R. Velasco, imp.), 90 pp., 20 cm, BNE, T/15441 y otro ejemplar.

[62] Para este contexto intencional en otras piezas, Joaquín María Piñeiro Blanca, "Las huellas del discurso regeneracionista en seis zarzuelas del tránsito del siglo XIX al XX", en *Historia 396*, v. 8, nº. 2, (2018), pp. 221-248.

de justo 1900 había 540 mil habitantes de los cuales un 30% de la población, unos 164 mil, casi un tercio, era analfabeta[63] por lo que su actividad laboral estaba relacionada con esta realidad, con trabajos manuales básicamente.

Por tanto, también hay denuncia social tanto en el precedente Arniches/Chapí como en la novela de Valle, más dura que la contribución anterior y que se alza como una muestra temprana de realismo social en la literatura española, con claves asimismo presentes en algunas de las novelas naturalistas más importantes de Blasco Ibáñez, como *La Barraca*, justo de 1898, o *Cañas y barro*, gestada entonces y aparecida en 1902. Ambientadas en la Albufera valenciana o su campo, y no en la vida urbana, hay tensiones sociales de trasfondos comunes, solapadas por lo emocional, siendo ello más evidente en *Cañas y barro* pues aparece lo sentimental en primer plano al igual que en la novela primeriza de Valle. Es evidente que la aportación novelística de Blasco es muy superior por su madurez y rango literario, pero la aportación del autor gallego al género folletinesco de entregas no vuela a ras de suelo y tiene coordenadas como las que se contemplan y que enaltecían a un género de tanto consumo.

El que se fijara Valle en Arniches tiene un fuerte trasfondo explicativo, más allá del éxito madrileño del drama teatral y la idea de adaptación de ella al género novelesco que tuvo el primer editor para aprovechar el tirón de la primera, y es que, como bien saben los especialistas en Arniches, se incurriría en error si se piensa que éste autor tenía tan sólo una pretensión de registro amable y socialmente edulcorado. En su producción hay en evidencia crítica a la España de su tiempo, dura en muchos aspectos, y se denosta el machismo de aquella sociedad, si bien bajo lo satírico como no podía ser de otra manera, en *Es mi hombre*, ya de 1921, u otros aspectos como los ocios destructores de la juventud acomodada en *La señorita de Trevélez* (1916), con sus bromas negras, siendo una tragedia grotesca en realidad[64]. Hay por tanto en su producción, ya en 1899, claves que podían

[63] *Cfr*. "Provincia de Madrid. Censo de la población de 1900" [por ayuntamientos], en http://www.ine.es/inebaseweb/71807.do?language=0, donde se remite a tablas estadísticas de la época, pp. 182 y 268.

[64] *Vid*. Juan Pedro Sánchez Sánchez, "La señorita de Trevélez": tragedia grotesca de Carlos Arniches", en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 24, 2006, pp. 225-236. Andrés Amorós, "Una "tragedia grotesca" de Carlos Arniches", en Alonso Zamora Vicente (Coord. hom.), *Homenaje a Alonso*

interesar a Valle, no hay que olvidar que crea en efecto el género nuevo de *la comedia grotesca*, enlazando lo más humorístico con lo más negro y absurdo, en un precedente del esperpento valleinclanesco. De hecho, hay algún estudioso que los ha conectado a ambos en este concepto de tendencia literaria hacia lo grotesco[65]. La comedia grotesca, a su vez, fue un precedente inmediato de la astracanada, subgénero consecuente al agotado sainete, que supo ver muy bien en los años ya del siglo XX, en su perspicacia dramatúrgica, Muñoz Seca mayormente[66].

Realidad vital de Valle al ofrecérsele su primera novela

El contexto vital de Valle era entonces muy opuesto al éxito de Arniches y Chapí de esos momentos, era negativo y no solo en lo económico. Justo en los meses previos al estreno del drama *Cenizas* pierde el brazo, ese verano, lo que tal vez justificó que la novela fuese coral y no toda ella de mano de Ramón María, que ya llevaba años en Madrid labrándose una imagen necesaria para su circulación como literato, que acabó en su perfil ego-aristocrático de hacia 1900 –en el sentido de individualismo orgulloso de sí mismo-. En 1892 ya publicó durante su viaje mexicano un artículo sobre la bohemia nocturna madrileña[67] como mina vital para ese objetivo, irse formando su propia imagen desde que llegó a la capital de las Españas a fines de 1890, muy de provinciano burgués en aquel Santiago universitario de 1889 por lo que consciente de la necesidad de crearse su estereotipo fue tallando dicha imagen a lo largo de los años noventa madrileños. Su establecimiento definitivo en Madrid fue en la primavera del noventa y cinco[68]. Manuel

Zamora Vicente. Madrid, Castalia, vol. 4, 1994, pp. 53-56. En general, Manfred Lentzen, "La tragedia grotesca de Carlos Arniches y el teatro grotesco contemporáneo", en Juan A. Ríos Carratalá (Coord.), *Estudios sobre Carlos Arniches.* Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 61-74.

[65] *Vid*. Luis Iglesias Feijoo, "Grotescos: Valle-Inclán y Arniches", en *Estudios sobre Carlos Arniches*, pp. 49-59.

[66] *Vid*. Ricardo de la Fuente Ballesteros, "La teatralidad del astracán y del sainete: a propósito de Carlos Arniches", en *Estudios sobre Carlos Arniches*, pp. 163-175.

[67] *Vid.* "Madrid de noche. Bohemios y Horizontales", aparecido en México, en el diario *El Universal* del 9 de junio de 1892.

[68] *Vid.* Míguez Vilas, Valle-Inclán y la novela popular: *La Cara de Dios,* p. 18.

Aznar comenta dos fotografías suyas de los años noventa y una última de 1903 que muestra el proceso visual de su fisicidad[69], en la cumbre ya de las *Sonatas*, si bien antes de la redacción de *La Cara de Dios* tenía muy definido a su propio "personaje".

Pese a datos concretos que se conocen del choque con el periodista Manuel Bueno, como el día exacto -el 24 de julio de 1899, en el café Nuevo de la Montaña, en la Puerta del Sol en los bajos del Hotel París- y otros aspectos, hay consenso actualmente en que luego hubo más leyenda que realidad en la pérdida del brazo[70], más motivada por la infección posterior que por la propia disputa física, ya que hubo gangrena que acabó con la amputación del doce de agosto. El célebre bastonazo que dio justo en los gemelos y se le clavaron en la muñeca, aunque el propio Valle narró más tarde que se le clavaron por un muy fuerte agarramiento de Bueno, explica Alberca que no fue tal sino una paliza enorme que le causó ingreso hospitalario, teniendo eso sí, una herida que tras infectarse se gangrenó y fue la causa de la amputación posterior, versión hoy muy aceptada[71]. Bueno era entonces un singular joven periodista de carácter ardoroso[72] y justo entonces estaba en Madrid viviendo, ejerciendo la crítica teatral en el *Heraldo de Madrid* y colaborando en otras revistas como *La Correspondencia de España*, por lo que no hay que descartar que Valle, ya metido en creación dramatúrgica como se vio pues en diciembre se estrenaría su *Cenizas*, discutiera en realidad con él por cuestiones de crítica teatral. Con respecto a otras personalidades era despectivo en sus juicios con frecuencia, por lo que no tuvo nada de extraño el choque. Por ejemplo, del escritor y crítico de arte Jacinto Octavio Picón puso por escrito en la prensa, según Fernández Almagro: "es tonto, y esto, que se sabe en Madrid, sería conveniente que se supiera en provincias"[73]. Aunque no es de fiar Almagro del todo, empezando en que por entonces contaba siete años y en que

[69] *Vid.* Manuel Aznar, "Bohemia, dandysmo y literatura en Valle Inclán hacia 1900", ver pp. 85-92.

[70] *Vid.* Manuel Alberca Serrano, "El brazo izquierdo de Valle-Inclán, de la leyenda a la biografía", en *Revista de Occidente*, nº 358, (2011), pp. 83-97. Del mismo, *La espada y la palabra: vida de Valle-Inclán*. Barcelona, Tusquets, 2015.

[71] *Vid.* por ejemplo, Rafael Hernández Corral, *Calles y cosas. Primera parte.* [Madrid, autoedición, 2020], pp. 14.

[72] *Vid.* Federico Carlos Sainz de Robles, *Manuel Bueno o un intelectual irritable y escéptico*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.

[73] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, p. 91.

llegó a la capital ya en 1918, como se observó con respecto a las propias entregas de *La Cara de Dios*, era *vox populi* en Madrid el carácter impulsivo y mordaz de Manolito Bueno, bien conocido no sólo en los ambientes de las tertulias sino en otros por ser "espuma bullidora" y "maestro en narcisismo", como le definió *Chispero*[74], reconociéndole por otra parte ser gran periodista.

No es muy sabido, aunque recoge el dato Xaquín Valle, pero tras el grave sucedido siguieron manteniendo relación Ramón María y Manuel Bueno, pues el gallego siguió haciendo adaptaciones de textos para teatro junto con Manolo[75], como le llamaba, y no sólo en esos primeros años de trayectoria del gallego, pues el mundo en que mejor se movía Bueno era el dramatúrgico, aunque lo que privadamente le apasionaba, más allá de lo profesional, era escribir novelas, a las que se dedicó hasta el final, poco antes de ser asesinado en Barcelona en agosto del 36, pues ese año publicó una, *Los nietos de Danton*. Ya en 1900, cuando las tertulias con Valle y la gestación de *La Cara de Dios*, había publicado *Almas y paisajes*, un libro que a juicio de Almagro era un primor de estilo e ironía pero frío y sin emoción[76] alguna. Confiesa en *Biografía del 1900* el afecto de Valle hacia el joven Bueno pero subraya su vena satírica y de burlas, por lo que no extraña el choque que tuvieron. Más de interés es lo que comenta Almagro de que se le veía con "excelsas cualidades de escritor" y que escribía como *negro* discursos de ingreso en las Reales Academias de políticos y viejas glorias, pues era bastante venal. Lo anterior induce a pensar que, si no hubiera sido por el episodio tan grave de la manquedad de Valle –que por cierto no sitúa Almagro en el Café de la Montaña sino en la cervecería de Candelas, aunque se surtía mucho de recuerdos ajenos en sus propias tertulias-, a buen seguro hubiera colaborado junto al resto de contertulios en *La Cara de Dios*. Bueno sería más adelante productor de obras de teatro, incluso de la talla de *Fuente Ovejuna*, interviniendo don Ramón en su

[74] *Vid.* Victor Ruiz Albéniz, *Chispero, ¡Aquel Madrid!,* (1900-1914), p. 150. Afirma que iba acompañado de "su satélite" Miguelito Álvarez Belluga y que solia vérsele junto al personaje de moda del momento, fuera torero, pelotari o hermosa mujer.

[75] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 9.

[76] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, p. 223, le dedica una entrada, "Manolito Bueno" entre esa página y la siguiente.

puesta en escena, recordemos. Sin duda, la generosidad vital de Valle fue grande en este determinante suceso de su vida, otro jamás hubiera vuelto a tratar a Bueno.

Pero lo cierto es que el motivo específico del choque fue un duelo que se iba a producir, del que se supieron datos ya ofrecidos en la época[77]. Era entre un conocido señorito andaluz de la época residente en Madrid, López del Castillo, y un caricaturista portugués Tomás Leal da Câmara, que discutieron en el paseo de la Castellana sobre españoles y portugueses y se retaron en duelo. La discusión de Valle con Bueno no fue por el tal duelo, sino por lo visto por la edad del andaluz y si podía por ello batirse en duelo o no. Una realidad que no se tiene en cuenta cuando se narra el suceso es que Bueno era un verdadero conocedor de los duelos, sus reglas y todo lo relativo a ellos y dado su carácter impetuoso entonces no toleraría se le discrepara bajo ningún concepto. *Chispero* sí lo recoge, indicando fue juez de campo en ellos e incluso que sabía manejar el florete y el sable, mencionándole junto a otros tiradores célebres de ese tiempo, informando al lector que es que en Madrid, entre 1907 y 1914, cuando hubo verdadera fiebre por estos duelos de honor[78], nada baladíes ni meramente pintorescos en su teatralidad social pues de producirse la vida estaba en juego, no se olvide. Esa fiebre por batirse en duelo era en realidad muy anterior, de las décadas finales del XIX. Las pretensiones de Valle como actor acabaron entonces, con la pérdida del brazo, pero ello terminó de dar a su imagen, no solo literaria, un aura muy atrayente de malditismo, bohemia, romanticismo y en cualquier caso conformación de una personalidad única y muy característica, acentuada al dejarse la barba larga y puntiaguda. García-Sabell, en su presentación a la edición de *La Cara de Dios* de 1972 inicia su texto preliminar con el párrafo: "Valle-Inclán, como figura humana, fue un tipo fabuloso. Ya desde muy joven montó su propia leyenda personal. Hizo de su vida una obra literaria. Con ello obedecía a un profundo e irrefrenable impulso"[79]. Sea como fuere, la amputación hubo de marcarle esos meses posteriores, justo los de entregas de su novela primera, siendo un verdadero reto irlas

[77] Para los duelos que aún se realizaban en la sociedad madrileña decimonónica entre clases altas y acomodadas, ver principalmente Luis de Armiñán, *El duelo de mi tiempo*. Sevilla, Ediciones Ulises, 2023, ed. de Raquel Sánchez, pp. 142-168 para esos años noventa y de principios del XX aún. La primera aparición de esta obra fue en Madrid, Editora Nacional, 1950.

[78] *Vid.* Victor Ruiz Albéniz, *Chispero, ¡Aquel Madrid! (1900-1914)*, p. 170.

[79] *Vid.* "La Cara de Dios o Valle-Inclán en persona", pp. 7-27, en p. 9.

logrando en su nueva situación física, de ahí la necesidad también de la coralidad compositiva. La amputación consta tuvo lugar como se indica el 12 de agosto por el médico y cirujano Manuel Barragán y Bonet, pero que hubo elementos de falsedad asimismo parece evidente pues en una entrevista el propio Ramón María le dijo al *Caballero Audaz* –el publicista José María Carretero Novillo- ya en 1915: «Y aquel mismo día me amputaron el brazo por encima del codo; más la infección ya se había corrido y tuvieron que volver a cortar al día siguiente por el mismo hombro»[80], cuando la que consta es la susodicha amputación del día doce de agosto. En ella se relató en su tiempo su sangre fría pues al final de la misma pidió un puro habano y sin acabar la operación se dijo que se lo fumó, en realidad muy improbable aunque posible…

Se magnificó posteriormente el sucedido –muy grave sin duda en lo personal, nos referimos a su enfoque desde la perspectiva de lo literario-, del que hay tantos detalles que debió sin duda ser real, pero la mitificación del mismo vino por parte de un periodista taurino al parecer presente en él, Tomás Orts Ramos, muy prolífico en literatura taurómaca, firmando "Uno al sesgo"[81]. Orts aludió al enfrentamiento en un libro de 1926 totalmente centrado en el toreo. Al narrar unas circunstancias con el editor Bernardo Rodríguez Serra, recordando que hacia 1898/99 había ido a los toros en Barcelona con Valle y Pío Baroja, éste muy reacio a los festejos, pero Valle proclive y de hecho, indica, luego se hizo seguidor de Belmonte. Al hilo de ello, cuenta Orts el sucedido de la pérdida del brazo pues "todo el mundo sabía cómo debió haberlo perdido, pero muy contados cómo lo perdió en realidad"[82]. Sitúa la escena siendo el mismo Orts muy asiduo a la tertulia madrileña, como destaca, estando integrada por muy diversos nombres que menciona: el propio Valle, Benavente, Pío Baroja, como se sabe, pero además señala otras personalidades no tan conocidas en ella, como Camilo Bargiela, personalidad singular que merece unas palabras pues era gallego como Valle, y licenciado en Derecho por la Universidad de Santiago, donde se conocieron Valle y él[83], aunque, de actividad

[80] *Vid*. "Nuestras entrevistas. Don Ramón del Valle-Inclán", *La Esfera*, 6 marzo de 1915, nº. 62, pp. 8-9.

[81] Firmando así publicó, *A los cuarenta y tantos años de ver toros: recuerdos, reflexiones y cosas por el estilo de un aficionado.* Barcelona, Editorial Lux, 1926, donde trata del lance en pp. 73-77.

[82] *Ibidem.*, desde p. 71 pero en concreto en las páginas referidas, esa frase en p. 73.

[83] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular*: La Cara de Dios, p. 18, nota 10.

ambivalente, era diplomático y literato. Se volverá sobe él al tratar de la coralidad autorial de la novela. Otros presentes habituales en la tertulia eran los caricaturistas Xaudaró, Sancha y Tomás Leal da Câmara –protagonista en el duelo sobre el que se debatía, dato que no se suele recoger-, y otros alternos en ella, no fijos, como el propio Bueno y escritores de la nombradía de Ramiro de Maeztu, Rubén Darío, Martínez Sierra, Villaespesa… y otros que omitimos. Era tertulia muy itinerante subraya Orts, y entonces se hallaba en el Café de la Montaña pero "en pocos meses recorrió los cafés Lyon d'Or, Madrid, Candelas y no sé si algunos más".

Refiere la tertulia también, centrado en Valle y Benavente, aunque trata asimismo de Cornuty, y con más interés, Fernández Almagro[84] en su *Biografía del 1900*. Todos, claro está, no solo iban a la tertulia del Café de la Montaña donde tanto sobresalía Valle, asimismo iban a otras, Baroja y Azorín coincidían en la del café Madrid, por ejemplo, los miércoles, subrayando Almagro que eran entonces "íntimos amigos"[85]. Míguez no señala en su libro que fuera el Café de la Montaña donde se reunía la tertulia habitual en esta época de 1899/1900, sino en el Café de Madrid[86], asimismo posible dada la itinerancia referida que consta y la participación en ambas de varios de los contertulios, si bien en ese bienio la nómina de autores que indican estaba establecido "el cuartel general" de Valle en el de la Montaña es larga y el episodio que produjo su manquedad es indubitable ocurrió en él.

Es vivo Orts en describir lo ocurrido y recoge que pontificando Valle el respecto del duelo "con aquel tono desdeñoso, agresivo, mortificante que le era por aquel tiempo característico, le replicó a Bueno en tales términos que el muchacho se creyó obligado a enarbolar el bastón", con el que le dio en la cabeza causando "bastante hemorragia", intentando parar el golpe con la muñeca. Orts estaba justo en medio de la escena, pues el gallego se sentaba a su izquierda en el diván y al levantarse Bueno se puso enfrente asimismo de pie enfrente de ambos. Valle reaccionó contra él lanzando al joven periodista

[84] *Vid. Biografía del 1900*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1943, pp. 91-98.

[85] *Ibidem*., pp. 110-114 sobre la tertulia en este café, y de su amistad tan estrecha, en p. 112.

[86] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p, 18, nota 10 y p. 24.

teatral con tazas, vasos, botellas y todo vidrio a mano de las mesas… por la sangre creciente hubo de llevarle a Valle a un médico de la calle Desengaño tras pedir ambos dineros, Valle y Orts a los presentes para poder tomar un coche que les llevara pues "desde hacía algunos meses ni Valle Inclán ni yo teníamos un real". No le pudo asistir el primer médico y fueron a otro del dispensario de la Concepción Jerónima, donde el médico se centró en la herida de la cabeza sin darle importancia alguna a la de la muñeca, ofreciendo datos concretos este autor de su poca entidad, pues "se limitó a aplicarle una tirita de tafetán inglés". Tras la cura le llevó a su domicilio, entonces un cuarto en la calle Calvo Asensio número 3 –que se mencionará en *La Cara de Dios*- y lo dejó acostado. No en buenas condiciones pues recuerda Zamora era un cuartucho donde vivía –alquilado, en pensión- con una cama de suelo y una caja por mesita de noche, más tres o cuatro clavos[87] donde colgaba las chaquetas y poco más. Le visitó como asiduo enfermero los dos o tres días siguientes antes de regresar a Barcelona.

A los quince o veinte días, menciona, le escribió uno de los contertulios, Camilo Bargiela, informándole que le iban a cortar el brazo a Valle, lo que ocurrió al poco. Unos meses más tarde, lo recibió Orts a Valle en Barcelona "en busca de pan y trabajo, cosas ambas que le proporcioné". De su relato hay dos realidades evidentes: que la amputación era impensable tras producirse la agresión de Bueno y fue no poco posterior, y que en efecto estaba ayuno totalmente de dinero el gallego en los meses previos al encargo editorial de *La Cara de Dios*. De hecho, acaba Orts con ironía "yo creo que ese brazo le estorbaba y fue un gran beneficio para él su pérdida. […] Por razones que aquí estarían fuera de lugar, sigo firmemente convencido de que Ramón del Valle Inclán, en lo que a su fama literaria se refiere, hizo un bonito negocio el día de la catástrofe del Café de la Montaña". Esto ya se pensó al producirse el suceso pues es evidente que fue un accidente cardinal que terminó de definir su personalidad física transcendiéndola y enriqueciendo la literaria pues su propia imagen ya era literaria. Este célebre choque fue en efecto muy utilizado por unos y otros, empezando por el propio Valle y sus amigos de tertulias, trocando el gallego la desgracia –dándose cuenta inmediatamente de las posibilidades de

[87] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", pp. 69 y 79, en ésta subraya la mención del cuarto en la novela.

dimensión que tenía la tan notoria manquedad- en realidad positiva para dar forma definitiva a su figura humana como personalidad literaria en sí misma.

Antes que Orts, publicó sobre el lance Ramón Gómez de la Serna, en 1918[88], y asimismo lo haría después en sus *Retratos contemporáneos*. Incluso se utilizó el sucedido por ajenos posteriormente para magnificar su personalidad, ya de por sí muy aguda, caso de Gómez de la Serna, que lo admiraba, como se comprueba en su extenso perfil que hace en los *Retratos contemporáneos*, "tipo inverosímil" comienza calificándolo pues era mucho de su estilo de agudo personalismo, y líneas adelante subraya que era "la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá y yo recuerdo haberle visto pasar tieso, orgulloso"[89] y se hace eco en esa larga estampa del lance entre Bueno y Valle, ofreciendo algún dato de relieve, como que compartían si no alojamiento, sí edificio pues la portera le preparaba guisos a Valle y "alguna vez" los compartía con Bueno[90], es decir se conocían, y bien, de antes al choque, aunque otras muchas veces parece no le guisaba la portera y estaba a expensas de que le invitaran, lo que hacían los hermanos Baroja no raramente, Ricardo y Pío, éste personaje en la novela como don Máximo aunque luego se le llama ya por su nombre[91]. Ricardo estaba esos años finiseculares y primeros de siglo muy itinerante en diversas ciudades españolas pero se llegaba a Madrid a ver a su hermano y acudían a tertulias, si bien Ricardo más a la del café de Levante que a la del de la Montaña, donde se produjo el lance con Bueno. De la Serna relata que en una ocasión pidieron los Baroja tres cubiertos para comer los tres y dijo Valle que con dos le bastaba… pese a que afirmaba -siempre su orgullo hidalgo- que ya había comido, en antinomia humorística, dando a entender el hambre que pasaba[92].

[88] "Algunas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón María del Valle-Inclán", en *Muestrario*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, pp. 273-287. Años adelante volvió sobre ello, *vid. ut infra*. la nota siguiente.

[89] *Vid.* "Don Ramón del Valle Inclán", en sus *Retratos contemporáneos.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1944, pp. 271-340, en pp. 271 y 275.

[90] *Ibidem.*, p. 275.

[91] En la contraportada de la edición de 1972, que recoge en facsímil la original con nazareno, señala Sabell la presencia de ambos advirtiendo que es el mismo personaje pues primero se le llama Don Máximo Baroja –en alguna ocasión Baraja- pero luego "se transforma Máximo en Pío".

[92] *Vid. Retratos…,* p. 276.

¿Cuándo se conocieron Pío Baroja y Valle?. En 1899/1900 Pío vivía muy cerca de la Puerta del Sol, en la calle de la Misericordia, entre la plaza de las Descalzas Reales y la calle del Maestro Victoria, donde residió hasta 1902, y es muy posible por tanto que al frecuentar los diversos cafés de la Puerta del Sol en los que se reunían los escritores para sus tertulias, pues siempre había nuevas incorporaciones a ellas. En el 99 consta que el trato era muy estrecho ya, y se supone se conocieron[93] hacia 1897, Míguez estima que entonces conoció no sólo a Pío sino a Ricardo. Pero asimismo es factible que no en la misma tertulia que compartían sino a través de Luis Ruiz Contreras, muy notable periodista, escritor y crítico que en la década de 1895 a 1905 tuvo especial actividad y efervescencia en la fundación de revistas literarias en aquel Madrid, revistas de perfil notorio por sus firmas de calidad. Así, fue director asimismo de *Revista Nueva*, muy centrada en lo teatral –donde publicarían cuentos y otros relatos miembros del grupo de la tertulia de Valle, además de Baroja, como Cornuty- pero revista en la que ese 1899 se movía el vasco al igual que otros escritores de aquel Madrid frecuentadores de cafés. José-Carlos Mainer señala el paso de Pío entonces por la redacción de esa revista dirigida por Ruiz Contreras –que luego fue detractor de Baroja, señala-[94], y Gómez de la Serna subraya cómo Ruiz Contreras se sentía justo por entonces fascinado con Valle, al que invitaba a cenar "en días en que se nota la famelia en su rostro", pero el orgulloso gallego le rechazaba siempre con un categórico "ya he cenado"[95], es decir, el nexo común antes de tratarse con intensidad ambos en ese bienio sería Contreras, al que según le veían entonces sus coetáneos tenía en común con Valle perfiles distintivos, como ser altivo, desdeñoso y cercano a la egolatría. El trato con Ruiz Contreras, aparte lo literario, era asimismo muy personal, ya vemos la invitación a cenar, pues los miércoles, ya en 1897, se reunían Valle y los demás con él, "reuniones bohemias" las definía Azorín[96].

En Valle, aparte de ese fondo de personalidad, tal vez fuera también estrategia propia para distinguirse de modo ineludible de las otras plumas coetáneas tan afiladas…

[93] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p, 18, nota 10.

[94] *Vid*. el artículo biográfico en el *DBRAH*, https://dbe.rah.es/biografias/7903/pio-baroja-nessi

[95] *Vid.* Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, p. 276.

[96] Como recoge Aznar, "Bohemia, dandysmo…", p. 87, en fragmento textual azoriniano.

Gómez de la Serna deja caer con acierto que el aire de noble gallego lo exageraba pues había en los madriles muchos aguadores gallegos y apelaba con frecuencia a la hidalguía incluso coloquialmente pues en una pelea en la calle con estudiantes se acercaban por la acera precisamente Manuel Bueno y Ramiro de Maeztu y a éste, al que no conocía –era antes de la manquedad-, le llamó apelándole "¡¡Hidalgo!! para que le socorriera[97], apreciando ese porte en el vasco, donde tanto ha primado históricamente la hidalguía. Se sitúa que ocurrió este sucedido en 1897, por lo que se conocieron entonces Maeztu y Valle; el mismo don Ramiro lo sitúa por entonces[98]. Ese orgulloso hidalguismo de imagen sería así por *distinción*, en el doble sentido de la palabra, distinguirse del masivo gallego masivo menestral de los madriles, y por ser elegante socialmente.

Gómez de la Serna relata el sucedido de la pérdida del brazo en la versión "oficial", que el choque vino por la disputa por la minoridad de López del Castillo, señalando que eran contertulios habituales allí de Valle el propio Bueno, Jacinto Benavente, que luego estuvo muy pendiente del gallego tras la amputación, los Baroja y otros nombres de personalidades menores que cita Gómez. No olvidó nunca don Ramón el tiempo que le dedicó Benavente en su inmediata convalecencia y así le apoyaría en el futuro por la simpatía que se le acrecentó en él hacia su persona, caso de cuando estrenó don Jacinto en marzo de 1900, en plena escritura de *La Cara de Dios*, *La gata de angora* en el teatro de la Comedia: mientras el público la silvaba y pataleaba Ramón María aplaudía con frenesí[99]. Esa noche acabó detenido don Ramón pues su actitud, señala Almagro, acabó a bofetadas y bastonazos con el resto del público impugnador. Al llegar detenido a comisaría se produjo una escena propia del cine de Berlanga pues se encontró a su amigo Cornuty asimismo detenido por escándalo público al insultar a voces en el teatro de la Comedia al venerable don José Echegaray[100], seguramente ciego de éter o de la menta de alta graduación que solía beber en Madrid en sustitución de la absenta parisina. Pero recoge con grafismo descriptivo el tópico del bastonazo mientras se

[97] *Vid.* Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, p. 276.

[98] *Vid*. Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 18, nota 10 y p. 23.

[99] *Vid.* Manuel Aznar, "Bohemia, dandysmo…", p. 87, remite a Fernández Almagro en *Biografía del 1900*, pp. 157-158.

[100] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, p. 158.

defendía Valle con una botella de agua a modo de "as de bastos", narrando luego como quiso Ramón que le amputaran sin cloroformo para ver la operación y de hecho se recortó la barba para verse mejor… en un relato difícilmente creíble, aunque con aquellos hombres casi todo era posible y en cualquier caso ofrece detalles de interés, sobre todo el estrecho trato previo entre Bueno y el agredido[101].

En estas peripecias vitales, y además muy necesitado de dinero en aquel Madrid de cafés e intensa vida social, sobre todo nocturna –subraya Gómez de la Serna vivía "en modestas casas de huéspedes, y, como recibe muy pocos duros de su padre, come apenas"[102]- recibió nuestro gallego el encargo del primer editor de *La Cara de Dios* de presentarle por entregas la escritura de una novela basada en la tan exitosa zarzuela de Arniches y Chapí. Valle se ocupó de su primera novela, principalmente, como se indicó al inicio de este estudio, en un nuevo domicilio pues se traslada a vivir muy a principios de 1900 a la calle de Castelar, nº 29, hoy calle de Roma, muy lejos del meollo de la Puerta del Sol, cerca de la actual zona de Ventas, por la Guindalera, seguramente para concentrarse en la escritura tras el ajetreado e intenso año que había sido 1899. Era barriada muy en la periferia madrileña pues cuando se construyó la actual plaza de toros de Las Ventas lo urbano acababa en la actual plaza de Manuel Becerra y en las Ventas del Espíritu Santo había merenderos campestres y en lontananza chabolas, que perduraron hasta los años sesenta. Es decir, muy apartada área del centro de la capital. Muy posiblemente dicha mudanza la pudo hacer con el adelanto que le daría el primer librero-editor, aunque siguió llevando su vida de cafés en compañía de los contertulios referidos. Pese a la creatividad coral de la novela, la intertextualidad e incluso el llamado "plagio encubierto", Valle abordó un proyecto narrativo no solo a partir del libreto de Arniches/Chapí sino apegado a la realidad social de la clase menestral en el trasfondo referido, en una dimensión de crítica socioeconómica cubierta por el melodrama y lo sentimental, elaborando así la realidad, en unas situaciones no inventadas sino bastantes factibles en los hogares protagonistas de la novela.

[101] *Vid.* Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, pp. 284-285.

[102] *Ibidem*., p. 275.

La coralidad autorial de *La Cara de Dios* y la labor de Valle

Ya se indicó casi al inicio el carácter peculiar de la primera novela valleinclanesca por la cuestión de la intertextualidad y la acusación de plagio. La otra cuestión capital de la génesis textual no ha escapado lógicamente a los estudiosos, la de la supuesta coralidad autorial. Estudiosas ya mencionadas, como Míguez y Tejederas, se centran en la labor de Valle en exclusiva con relación a *La Cara de Dios* y se deduce claramente al leerlas que no creen en dicha coralidad autorial. Míguez, ni en su primera aproximación de 1995 ni en la de tres años después en forma de libro, fruto de su Memoria de licenciatura, indica la cuestión, aunque sí acepta lógicamente y estudia las inserciones textuales de otros autores, aunque como propias de Valle en exclusiva. Su perspectiva es del conjunto de la hipertextualidad de la novela, no parcial, y sólo aprecia la mano y cabeza de Valle en toda la composición narrativa. Tejederas tiene una perspectiva muy similar, más abierta tal vez, aunque contempla que las manipulaciones existentes en los textos fueron solo de Ramón María asimismo, al apreciar homogeneidad ya que el género tenía unas exigencias de las que tenía "plena conciencia" el gallego[103]. Le atribuye así rebajar la gran tonalidad popular del léxico de Arniches cuando emplea el libreto teatral en el primer capítulo. En efecto, los tres primeros capítulos, en particular el primero, son muy de Valle.

En el uso de los barojianos *Medium* y *El trasgo*, en los capítulos V y IX se le debe, estima, su conexión de la relación argumental de ellos con el hilo central y su vinculación a las mujeres Neira, la madre asesinada y la hija, Carlota, en el caso del primer cuento, aunque hay poca alteración ya que la carga mistérica y esotérica barojiana ya era alta incluso para Valle. En *El trasgo* hay mayor transformación al tener que encajarlo bien con la historia de Víctor Rey, metiendo el episodio del niño recién nacido en el propio relato de Valle, *Beatriz*, acentuando Ramón lo fabuloso y lo legendario en el embarazo demoníaco de la hija de la condesa de Pontes Dei entre las brumas galaicas, rozándose lo wagneriano según nuestra opinión pues hay una tensión familiar de mística épica. Con respecto a la parte de Dostoievski, le atribuye Tejederas aminorar la altura de la prosa del autor ruso para ponerla al nivel popular del posible lector, dando más rango folletinesco

[103] *Vid*. Tejederas, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", p 379.

al relato, en una adaptación que es "de baja calidad y está trufada de situaciones melodramáticas y sentimentales en una línea decadente"[104]. En resumen, hizo Valle un producto perfecto del género adaptando las diversas textualidades a las claves tópicas del mismo, nos afirma Tejederas, revisando o supervisando toda la textualidad, nos viene a decir, aminorando mucho la intervención coral en caso de existir, aunque da a entender que el cansancio de Valle tras concluirse la parte primera, el libro primero, muy probablemente hizo que no revisara las entregas al menos en el segundo bloque textual fijo, y tal vez ni en el primero…, según Xaquín Valle. En este caso, la frescura narratológica de Ramón y de sus escritores amigos era mayor en ese primer libro. Ciertamente, el nivel del libro primero es mayor en la conformación literaria y se nota un bajón en el segundo.

Nosotros, pensamos que pese a la eficacia indudable de Valle en el manejo de una novela tan prototípica, como muestran Míguez y sobre todo Tejederas, tan perfecto no hubo de ser su control al no tener el éxito esperado pues recordemos que no se continuó en un volumen segundo, como se planteó en sus inicios por los editores sucesivos. Pese a la concentración de Ramón María en el nuevo domicilio de la calle Castelar, nos parece muy altamente improbable que las casi setecientas páginas salieran solo de su mano y cabeza, al igual que estiman críticos tan cualificados como Zamora Vicente o el nieto de Valle, don Xaquín, por dos principales motivos: como reconoce Míguez no era nada raro en la época esta coralidad autorial y más en un género como el de la novela por entregas: "Es indiscutible que las colaboraciones son muy habituales durante el siglo XIX y a comienzos del XX […]. Asimismo, la composición de novelas por entregas se había generalizado entre algunos miembros de la llamada Generación del 98"[105]. Míguez reconoce también que el propio ritmo fijo de entrega de los cuadernillos de texto era una espada de Damocles en Valle para su libertad creativa, viéndose muy coercionada. En fin, no es extraño que estando rodeado de escritores de capacidad y calidad, como Baroja, pudiera acudir a ellos, en coralidad autorial existente en el género por otra parte como se ha comprobado en otras novelas por entregas[106]. El propio autor gallego reconocía que el

[104] *Ibidem*., pp. 379-381.

[105] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular*: La Cara de Dios, p. 22.

[106] *Ibídem*., pp. 26-28.

género folletinesco, por sus imposiciones de redacción como tal, era "de los más difíciles de escribir"[107], y a raíz de sacarle a colación la polémica por posible plagio en la *Sonata de primavera* por el texto memorial de Giacomo Casanova, utilizó en una entrevista un verbo que utilizaría más veces a la hora de interpolar textos ajenos: *incrustar*, sobre todo textos de la época en que se sitúa su narración, para homogeneizar su propia escritura con la de la época[108], en un proceso inverso en realidad, *incrustar* su propia escritura en ella, no habiendo así plagio.

Por otra parte, las aportaciones textuales que se comentan más abajo, atribuidas a los escritores a los se les adjudican, cuadran bastante con ellos. También, al tratar del contexto vital de Valle en 1899 se ha visto el estrecho trato personal del gallego con otros escritores contertulios suyos muy posibles coautores, alguno de la talla de Pío Baroja y es incuestionable la participación de algunos de ellos en el proyecto por diversos testimonios incluso de época pese a la gran implicación de Valle en el proyecto. Una realidad importante al efecto es la que recoge Leonardo Romero Tobar: que el estilo y las claves narrativas del género son tan definitorias, que los autores intervinientes en unas u otras novelas podían ser intercambiables al tener que adaptarse a ello y quedar anulado su estilo propio[109], lo que lógicamente acepta Míguez, terminando por asumir que no es descartable[110], pese a ser reacia a ver coralidad coautorial, y así ocurrió en otros casos, pero en el que se analiza, además quedó patente en la escritura la inevitable huella de Valle y la de sus caracteres narrativos manifestados más tarde –y antes- en su notable producción, al ser escritor de tanta personalidad. Lo que se observa en el proceso narratológico es que precisamente las normas de redacción que están en el género, con la polimorfía textual habitual, está a su vez en la metodología de escritura de Valle, de entonces y de después, y de ahí la efectividad mostrada por él en la novela, Míguez lo

[107] *Ibidem.,* p. 28, nota 8.

[108] *Ibidem.,* p. 29.

[109] *Vid. La novela popular española del siglo XIX*. Madrid, Ariel-Fundación Juan March, 1976, p. 100.

[110] *Vid*. Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular*: La Cara de Dios, p. 23.

llama “recurrencias intratextuales” que además eran propias del género por el propio ritmo obligatorio de las entregas.

No obstante, nunca se sabrá con certeza si Valle revisaba cada entrega de los colaboradores o si directamente la hacía llegar al editor al igual que las suyas. Desde luego, ni él ni los demás tenían en cuenta lo escrito con anterioridad en ellas empezando por no tener tiempo para ello cuando se llevaban varios cientos de páginas, de ahí las incongruencias y contradicciones halladas por ejemplo por Xaquín Valle, que estima a diferencia de las anteriores, que aprecian homogeneidad en su arquitectura narratológica, que es por ello un novelón inconexo, en partes disparatado de prosa y que su abuelo no revisaba ni supervisaba nada[111]. Con probabilidad, entre los dos extremos esté la realidad de esta tan interesante novela pese a su mediocridad desde el análisis de la prosa de la gran literatura de principios del siglo. Nuestras conclusiones, expresadas al final de este epígrafe, no inciden en esta capital cuestión que siempre será imposible de saber con certeza, la de la revisión de los cuadernillos de las entregas, sino en lo valleinclanesco que hay en el relato, lo verdaderamente clave estimamos, lo cual está muy manifiesto en ella. Pero antes de referirnos a los que estimamos intervinieron en la obra habría que enmarcarla en efecto, brevemente, en lo que era su género, la novela por entregas y su consumo en España hacia 1900, para entender bien cómo se tuvo que recurrir por parte de un necesitado Valle a dicha coralidad más allá de su situación personal complicada, vista en 1899. Es evidente que sólo fue interlocutor de los editores Valle y por eso sólo figura como único autor en las dos cubiertas y en los recibos de pago de las entregas, pero eso era lo habitual y apropiado entonces para el género, aparte de si se ejecutara el encargo sólo por el susodicho escritor objeto del encargo o no. Nadie cuestiona que en efecto fue el autor editorial y que se le debe estudiar a Valle entre sus diversas facetas autoriales, asimismo como novelista por entregas al ejercer de tal, que es la línea de Míguez junto a otros críticos ya mencionados en la polémica de prensa[112] de 1973.

[111] *Vid*. Joaquín Valle-Inclán, “*La Cara de Dios*”, p. 13.

[112] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular*: La Cara de Dios, p. 21, y nota 18, remite a Rafael Ferreres,”*La Cara de Dios*, de Ramón del Valle-Inclán”, en *Levante*, 1º de abril de 1973, p. 25.

En España, el género de la literatura por entregas, en especial novelístico, venía de décadas atrás. Triunfó en él nada menos que Galdós y otros de mucha menor talla pero con gran éxito en él, como Manuel Fernández y González, el rey del género. El joven Galdós, tras regresar de París en 1867 y ver su dimensión de consumo, decidió traducir a Dickens desde una edición en francés[113] y dio a la luz así los dickensianos *Los papeles póstumos del Club Pickwick* en el diario *La Nación*. Luego, desde fines de 1870, en la *Revista España,* publicó Galdós *La sombra,* pues en sus primeros tiempos literarios no fue nada ajeno Galdós a la novela por entregas y al folletín[114]. Fernández y González tenía gran fuerza con el género folletinesco de novela histórica desde los años cincuenta, por lo que no extraña que el género pronto pasara de los diarios y revistas al formato libro. Dada la enorme demanda se requería tanta prisa en las entregas que no había tiempo de escribir las entregas en ocasiones y se dictaban a secretarios que hasta aprendieron taquigrafía para redactar más rápido, alguno de ellos fue de relieve, como Vicente Blasco Ibáñez con el Fernández y González de su última época productiva, que llegó a publicar más de trescientas novelas de encargo[115]. En realidad, el género de la novela por entregas era ya decadente hacia 1900 aunque subsistiera, pues su apogeo fue a mitad del XIX y décadas posteriores[116] hasta los años ochenta, ya en los noventa languidecía pese a que aún duró otras décadas, ya muy acotado su consumo, hasta su extinción editorial en los cincuenta. Pero sin duda fue género muy rentable pues además se servían los libreros-editores de la fórmula de la suscripción y así al menos sabían que tenían vendida una parte de la tirada. Era esto además un indicador de la aceptación social general o no, pues si era baja la suscripción… duraba poco la novela en cuestión.

Es decir, en este género, mal visto por la crítica literaria profesional, pronto intervinieron también plumas de nivel. Pero los críticos literarios no se ocupaban de las novelas por entregas de nueva creación dado el nivel literario de muchas de ellas, aunque

[113] Era habitual esta práctica, ver Javier Villoria Prieto, "La novela decimonónica española por entregas en traducción", en *Livius: Revista de estudios de traducción* , nº 14, (1999), pp. 191-202.

[114] *Vid.* A. Andreu, *Galdós y la novela popular*. Madrid, SGEL, 1982.

[115] En general, Jean-Fraçois Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y de consumo", en AA.VV., *Creación y público en la literatura española* Madrid, Castalia, 1974; Leonardo Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid, Ariel, 1976.

[116] *Vid.* J.L. Ferreras, *La novela por entregas, 1840-1900.* Madrid, Taurus, 1972.

había obras importantes que así aparecían y se consumían. La diferencia entre novelas por entregas y novelas de folletín era que las primeras se vendían en cuadernillos sueltos de 24 páginas, "entregas", mientras que las de folletín se vendían inserta en cuadernillo aparte dentro de diarios o periódicos a modo de folleto interior, al ser breve dicho folleto, se le llamó pronto "folletín". En ambas tipologías se usaba – y se abusaba- de frases cortas debido a los largos e intensos diálogos con réplicas breves para alargar el número de líneas de la plana, con muchos puntos y seguido y frecuencia de monosílabas[117], apreciable en obviedad en *La Cara de Dios* pues Valle se muestra avezado en la tipología textual del género.

No era así literatura de base creativa sino industrial en cuanto a su concepto e incluso se aceptaban los encargos de varias novelas a la vez, de ahí la necesidad de secretarios taquígrafos mientras el autor dictaba lo que tenía en mente, inspirado como en trance, muchas veces de pie paseando en la sala y fumando, tras hacerse esquemas en cuartillas que se aprendía para no salirse de un argumento que debía estar definido para no divagar. Ello producía sobre el papel un estilo abigarrado, confuso, apresurado, demasiado colorista y enfático de situaciones más teatrales que de narrativa… Los protagonistas incluso, al ser novelas de muchos personajes por lo general, eran de poca profundidad psicológica, se repetían estereotipos… El género fue así objeto ya en los años sesenta decimonónicos de crítica acerada, caso de Luis Carreras en su conocido opúsculo *Los malos novelistas españoles*[118], pero se consumía, que era lo que interesaba a los editores[119]. Así subsistió el género décadas, incluso traspasando el siglo XX. Para escritores primerizos como aún era Valle, incluso de calidad, era una salida nada

[117] *Vid.* Tejederas, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", p. 374.

[118] *Los malos novelistas españoles, generalizados en D. M. Fernández y González, D. Francisco J. Orellana, D. Rafael del Castillo. D. Enrique Pérez Esciela. Articulos publicados en la Revista Hispano-Americana de Madrid, junto con el extracto de la polémica de la América.* Barcelona, Celestino Verdaguer, 1867, en BNE, VC/748/31.

[119] Interesa en amplia perspectiva, Jean-François Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo" en Jean-François Botrel, S. Salaün (Coord.), *Creación y público en la literatura española*. Madrid, Castalia, 1974, , págs. 111-155 José Manuel Gómez-Tabanera García, "La llamada novela por entregas y su caracterización en la España del siglo XIX", ambos textos en Enrique Rubio Cremades, Marisa Sotelo Vázquez, Virginia Trueba Mira, Blanca Ripoll Sintes (Coords.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX Coloquio (5º. 2008. Barcelona*). Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. y 161-179 respectivamente.

desdeñable para obtener un dinero, irte haciendo un nombre y ya se sabía que su "creatividad" era limitada y dentro de coordenadas referenciales de otros textos y autores, por lo que la intertextualidad y hasta el plagio, y la coralidad autorial, no era algo entonces visto sino como necesidad de la propia industria del género pues de lo que se trataba a efectos del autor editorial era de presentar el cuaderno de la entrega y cobrarla. Sin duda, estos plagios "industriales" de aquella época nada tienen que ver con los posteriores "creativos" de las décadas posteriores del siglo XX que se han detectado en literatura supuestamente reposada y de aportación literaria. Esto no se supo entender por no pocos en la polémica de 1972/73.

Centrándonos en *La Cara de Dios*, en su versión de novela figura "Ramón del Valle Inclán", únicamente y hay que recalcar no tenía los derechos de la obra. Normalmente, los editores de este tipo de novelas por entregas solicitaban al autor los derechos[120], pero en este caso fue a la inversa, los tenía el editor sucesivo. Bellido señala que nunca intentó editar la novela más adelante Valle al no tener los derechos y que por eso no la incluyó en los registros de la propiedad intelectual, y así, fue[121], pero no por haberlos cedido. Al no tener los derechos, tampoco la consideraba suya legalmente, no teniendo así reparo alguno en aceptar la colaboración de otras plumas, algo muy propio del género al existir la figura, como se ve, del secretario escritor, incluso oficializada, caso de la indicada de Blasco Ibáñez con Fernández y González. A raíz de la polémica establecida entre ciertos críticos por la edición de 1972 y la cuestión del plagio a Dostoievski, se habló de que era una novela oculta, maldita, rechazada por Valle y por eso nunca quiso editarla, y otras opiniones infundadas y erróneas.

Como subraya Xaquín Valle, aparte de anunciarse en toda la publicidad editorial de los sucesivos editores y de incorporarse a la *Bibliografía española* con la autoría del gallego, el único que figura como tal, en el prólogo de *Sonata de primavera* (1904) se refería a la novela sin ningún complejo: "No hace todavía tres años vivía yo escribiendo novelas por entregas, que firmaba orgullosamente, no sé si por desdén, no sé si por

[120] *Vid.* Bellido, "De Arniches a Valle-Inclán: *La Cara de Dios*", p. 154.

[121] *Ibidem.*, p. 154, nota 6.

despecho"[122]. Un Valle ya en muy otra situación vital, no quería recordar que por necesitar el dinero; necesidad fuerte y no escasa pues como recuerda el nieto y diferentes estudiosos, como Zamora, que incide mucho en ello y otros más recientes[123], había perdido el brazo con los costes médicos de la amputación y otros gastos posteriores, incluido un viaje a Barcelona al respecto, le quitaron además a la vez un pago oficial del Ministerio de Instrucción Pública y tenía por delante muy mal panorama económico, aliviándole algo solo la representación de la recién estrenada *Cenizas*. Y para la talla de algunos de los escritores intervinientes, el propio Valle o Baroja, era trabajo fácil, ayudados además de otros escritos propios y ajenos…

Hay aproximación a la novela valleinclaniana desde el punto de vista del género, en particular las de Bellido y Tejederas, pero consideramos hay que incidir en la cuestión cardinal de la poliautoría, la coralidad autorial. Se sabe participaron así en la novela Pío Baroja, Camilo Bargiela, Enrique Cornuty y Antonio Palomero. Tratamos así de ellos a continuación en función de su intervención, aceptada por Zamora Vicente, Bellido, Xaquín Valle-Inclán y otros estudiosos.

Baroja jugó papel muy preponderante en aportación textual a la novela. Ya se ha visto lo íntimo de la relación entre el gallego y el vasco a fines de siglo y hacia 1900. Baroja era de producción incipiente, pues hasta 1901 no salió su primera novela, *La casa de Aizgorri*, calificada como intensa novela dramática[124], la primera de la trilogía *Tierra vasca*, aunque estaría escribiéndola los meses previos de 1899/1900. En cualquier caso, dos claves futuras de la literatura barojiana estaban en la atmósfera de la novela de Valle: el impresionismo descriptivo y cierto fatalismo. Justo cuando Valle se implica con *La Cara de Dios*, Pío estaba con *Vidas sombrías. Cuentos*, aparecida ese mismo 1900, de donde tomaría Valle dos cuentos insertos antes de salir publicados, lo que se comenta

[122] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", pp. 11-12.

[123] Por ejemplo, Matilde Tejederas Rodríguez, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", en Valle-Inclán y el fin de siglo…, pp. 373-382, en p. 373 recalca lo "crematística" de la novela.

[124] *Vid.* el artículo biográfico de José Carlos Mainer en el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, versión on line: https://dbe.rah.es/biografias/7903/pio-baroja-nessi.

líneas abajo. En *Vidas sombrías* se mezclaban ensayo, cuento y crónica. Almagro menciona al aludir a su aparición que no tuvo gran éxito pues afirma "la gente no lo ha leído, pero entre los jóvenes merece grandes elogios"[125], adelantando una realidad que tendría don Pío, la de los lectores jóvenes. Es decir, parece que Baroja tendría bastante con su propia literatura escrita, pero está fuera de toda duda su intervención en la novela por lo que sin duda fue o escrita asimismo dentro de los cuadernillos de 24 páginas entregados por Valle para las entregas –según consta en los recibos firmados por él[126]- u oral en su trato con Ramón aportando situaciones o personajes. La aportación barojiana es en cualquier caso muy interesante pues hasta 1902 siguió implicado en los negocios madrileños familiares, como la regencia de la panadería de su tía Juana Nessi, desde 1896. Dos años después pensó en dedicarse a la especulación bursátil[127], prueba de que manejaba dinero suficiente para poder ayudar en todos los sentidos al Valle-Inclán atribulado de esos años finales del XIX, más allá de compartir mesa de mármol en los cafés. Y prueba asimismo de que entre su ya literatura y los asuntos familiares estaba muy ocupado, lo que no le impedía la asistencia a las tertulias.

En ese contexto relacional estrecho entre ambos futuros grandes escritores, el más conocedor de la obra de Dostoievski, en 1899/100, sin duda alguna, era entonces y seguramente después también, Baroja. Ya de 1890 tenía un acercamiento al gran autor ruso el muy joven literato –contaba 17 años, siendo de lo primerísimo que publicó y prueba de su huella formativa en él-, declarándose en él "admirador entusiasta" suyo. Se trata de un artículo titulado "El naturalismo: Dostoievsky" en el diario donostiarra *La Unión Liberal* donde se aproximaba a la dimensión del ruso en su vida y en su obra, publicado en 1973 en sus *Escritos inéditos*[128]. Un estudioso de la recepción de Dostoievsk en España en la época, Morillas, aprecia de modo notable su huella en Baroja e igualmente

[125] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, p. 111.

[126] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 42.

[127] *Vid.* asimismo el artículo biográfico de José Carlos Mainer en nota *ut. supra*.

[128] *Vid. Escritos inéditos de Pío Baroja*. vol. 1: Hojas sueltas. Prólogo y notas de Luis Urrutia Salaverri. Madrid, Caro Raggio, 1973, pp. 69-73.

en Unamuno, curioso que los dos sean vascos, como si el alma rusa y la vasca se emparentaran espiritualmente en lo literario[129].

Morillas aprecia muy diversas presencias y aproximaciones al ruso en la producción posterior barojiana. Así, luego en 1919, 1924, 1931, 1936, 1943, 1947, 1949 y por fin 1952, las tres últimas en sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*. Por cierto, en el volumen VII de ellas de la edición de Biblioteca Nueva, menciona don Pío que Valle, Bargiela, Maeztu y él planearon escribir una novela entre los cuatro que no se llevó a cabo y se hubiese titulado *Los misterios de Transvaal*[130], proyecto que movieron yendo a ver al editor González Rojas, en episodio que narra con detalle Zamora[131]. Al final, la escribió solo Maeztu según confiesa él mismo, precisamente en los meses que fueron de abril de 1900 a enero de 1901, por lo que no habría podido colaborar en el empeño editorial de Valle, quedando Baroja más libre[132]. Es decir, que era proclive el joven Baroja a esos empeños literarios conjuntos, mencionando en él a tres autores que se dan por intervinientes indubitables en *La Cara de Dios*. Asimismo, aceptaba por entonces Baroja la intervención textual de terceros en sus obras siempre que fueran de su agrado y confianza, consta la de Azorín nada menos que en *El mayorazgo de Labraz,* y a la inversa, del vasco en *La voluntad* azoriniana, donde también hay fragmentos que se perciben *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez[133]. Era una práctica socioliteraria de muestra de respeto y aprecio hacia la literatura ajena cercana, no intento de plagio o algo negativo como se puede malinterpretar desde las últimas décadas. Con relación a *La Cara de Dios*, era un cometido colectivo de mesa de café en el que nuestros autores "se entregan a la entrega" de las entregas, subraya Zamora, prestándose originales, en una pura

[129] *Vid*. Jordi Morillas Esteban, "F. M. Dostoievski en España", en *Mundo eslavo*, nº. 10 (2011), pp. 119-143.

[130] Lo recoge Bellido, "De Arniches a Valle-Inclán…", p. 165 remitiendo a las *Obras Completas.* Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-1951, vol. VII (*Memorias. Final del siglo XIX y principios del XX*), pp. 741-742.

[131] *Vid.* Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, p. 70.

[132] *Vid*. Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, pp. 22-23.

[133] Se trata de estas conexiones textuales en Zamora Vicente, *op. cit.*., p. 74.

metodología compositiva sin otra intencionalidad que el pago de las mismas y su posterior disfrute en cenas y comidas comunes[134] sin pretensión de querer hacer gran literatura.

Sin prueba alguna, no es en absoluto descabellado pensar que esos capítulos de *La Cara de Dios* en que se evidencia de modo flagrante la escritura del ruso fueran de su colaboración, cayéndose en cambio la acusación inquisitiva de plagio hacia don Ramón. Recordemos, como se indicó al inicio, que la presencia literal en párrafos, o fragmentaria, de la escritura de Dostoievski en *Netochka Nezvamora* abarca seis capítulos nada menos, aunque la novela tenga 44. Baroja tenía poco tiempo material para hacer una colaboración de escritura creativa entre su implicación en los negocios familiares y su propia primeriza producción, que sería preferente imaginamos, por lo que siendo habitual acudir a grandes autores en estas largas novelas por entregas, no es un disparate plantear fuera contribución barojiana la magra textualidad de Dostoievski, planteándola como mera hipótesis. Además, Baroja no sería ajeno a la novela por entregas y tampoco a la de folletín, por lo que aparte de amistad con Ramón no extraña aceptara la colaboración[135].

Además, hay que tener presente la cuestión clave de la difusión textual de *Netochka* pues ninguno del grupo de escritores del que hablamos sabía ruso ni por tanto leído en ediciones originales rusas. La vía natural era una edición francesa pues además muchísima producción rusa se vertía al francés, manteniendo ambas culturas estrecha relación desde el siglo XVIII. Zamora señala en 1973 que ha localizado la primera traducción íntegra al francés en 1917 y la primera al español fue en 1921, aunque reconoce poder existir alguna anterior parcial… halló asimismo que en la casa editorial Maucci, en la que traducía asimismo Valle hacia fines de los noventa y que en 1900 se preparaba otra, que saldría en 1903 o tal vez más tarde, pero que ya estaba siendo trabajada. En Maucci es más probable que se trabajara con texto de origen ya en francés y no en ruso. Ve así factible Zamora que el traductor anónimo pasara pasajes ya trasladados a Valle. Sería viable esta posibilidad pero, ningún estudioso atribuye la inserción al autor gallego. Con respecto a la traducción de Maucci está la posibilidad de

[134] *Ibidem*, p. 80.

[135] *Vid.* S. Plans, *Baroja y la novela de folletín.* Cáceres, Universidad de Cáceres, 1983.

que la obtuviera don Ramón pero, la pasara a Baroja, dado su interés manifiesto por él ya muy temprano, recalcándose que "la admiración, el benéfico influjo de Dostoyewski sobre Pío Baroja está atestiguado de mil modos y por mil vías"[136].

Baroja supo que el gran autor había sido folletinista en esas décadas centrales del XIX en que tan en boga estuvo el género en toda Europa, adquiriendo incluso "prestigio inmenso" en el género. Este podría ser uno de los motivos de su no rechazo al folletín y querer participar en él; estima Zamora así que "alguien le hubiese mostrado el original a Pío Baroja (si no se hubiese publicado)" y el "tan notorio entusiasta de *La casa de los muertos* o *Crimen y Castigo*"[137] tomaría con ánimo el empeño de insertarlo en su entrega. También podría haber pasado el gallego ese traslado parcial a otro miembro del grupo, que además era francés como Enrique Cornuty. Xaquín Valle le atribuye la inserción a éste, argumentando su propuesta, que se ve más abajo al tratar de él y la novela. El afán del vasco por el género es notorio pues su gusto por las narraciones de crímenes y misterios por entonces encajaban muy bien en él y no hay que olvidar que dos obras suyas notables aparecieron primero en folletín, *Camino de perfección* y *La busca*. La primera confesó don Pío que "en un periodicucho" llamado *La Opinión* dirigido por un tal Alba Salcedo, y *La Busca*, Mala hierba y Aurora Roja (escritas en 1901) las publicó como folletín en *El Globo*[138], diario de cierta importancia pues lo adquirió el conde de Romanones en 1896 y donde era redactor Manuel Bueno desde el inicio de 1902. En libro saldrían a la calle en 1904 distribuyéndose en la librería de Fernando Fe.

Otra cuestión relevante de la presencia barojiana en la novela es la inclusión de los mencionados cuentos de Pío, *El trasgo* y *Medium*, escritos para *Vidas sombrías*, el libro publicado justo entonces por el vasco y que tenía por ello bien presente su amigo Valle. Antes de la publicación del libro, en marzo de 1900, los textos no se tomaron así de la edición, sino de la redacción manuscrita previa. Llegaron a manos de Valle, del

[136] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", se ocupa en su último epígrafe de esta célebre cuestión con relación a la novela, en pp. 49-66, sobre todo en las pp. 63-66.

[137] *Ibidem.,* p. 71.

[138] *Ibidem.,* p. 74.

propio Pío. Defiende esta realidad con habilidad Xaquín Valle, cotejando las versiones de la prensa y las del libro, concordando con las del segundo pues hay alteraciones con respecto a las primeras.

El trasgo había aparecido igualmente antes en *El Globo*, el tres de febrero de 1899, y *Medium* en la *Revista Nueva* también en 1899, explica Xaquín Valle-Inclán[139]. El primer cuento lo detectó Gustavo Fabra Barreriro tras salir la edición de Taurus y sobre ello publicó un artículo en *Informaciones* que mencionó luego Zamora Vicente en su interesante aproximación[140]. Precisamente, Zamora dio a conocer, a la par, en 1973, que en *Vidas sombrías* estaba otro cuento presente en la novela, *Medium*, cambiándose situaciones de parentescos de personajes, pero el del personaje principal mantenido en su nombre[141]. *Vidas sombrías* apareció a inicios de marzo, pero los dos cuentos iban en las entregas tercera y quinta, hechas un mes antes al menos, incorporándose en los capítulos de la novela, en el quinto y noveno -*Medium* en el quinto y *El trasgo* en el noveno-. Hay determinados cambios en los cuentos al insertarse, que comenta Míguez y que cree en aras de una coherencia argumental que controló Valle[142] y no sería de Baroja esa aportación por tanto.

Aparecen así ambos cuentos a la hora de armar el decurso vital de Víctor Rey, como observan Bellido y otro estudioso, Gustavo Fabra Barreiro. Ambos estiman que es más factible que los tomara el propio Valle tras leerlos y gustarle[143]. Esta realidad de tomar relatos ajenos para armar el suyo, no era sólo por ser algo nada extraño en la larga redacción de los novelones por entregas y la necesidad de hacer las entregas pese al riesgo de plagio, sino porque la conceptuación creativa valleinclanesca era muy libresca, no era

[139] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 8 y nota 12.

[140] Se publicó en dicho diario el 22 de febrero de 1973 y Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, p. 52.

[141] *Ibidem.*, p. 53.

[142] *Vid*. Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 363.

[143] *Vid.* Bellido, *op. cit.*, p. 164, remite en nota 25 a Gustavo Fabra en "Otra víctima de Valle-Inclán: Baroja", en su *El discurso interrumpido.* Madrid, Akal, 1977, pp. 60-64 al comentar la presencia barojiana en la novela.

Valle del todo de fabulación imaginativa para su inspiración pese a sus mundos oníricos, sino que era muy de referentes librarios, de obras anteriores que le marcaban en su impresión literaria, lo que afirma asimismo Zamora pues afirma "vivía inmerso en literatura, literatura ajena"[144], que era "de fondo libresco, un fondo sin discriminación, donde todo es aprovechable, y su aprovechamiento depende tan sólo de la capacidad de transfiguración de que Valle sea capaz en determinado momento. Un substrato que va desde los cronistas de Indias, trozos de Chateubriand o Merimée hasta esta parcela de Arniches", incidiendo en la inspiración libresca ajena[145]. Míguez, como señalara Zamora Vicente más de veinte años atrás, observa que en efecto esta mentalidad literaria de don Ramón era pura metodología: "Este aprovechamiento o reutilización de textos ajenos y propios no resulta extraño ni marginal en su producción, por el contrario, constituye una constante en muchas de sus creaciones personales a lo largo de su trayectoria literaria"[146].

La inserción de otros relatos, creaciones literarias en sí mismas como son estos cuentos que comentamos, es algo muy cervantino, pues está bien analizada la presencia de textualidad del propio don Miguel que fue añadiendo a la madre de todas las novelas. De hecho, Cervantes incorpora piezas como cuentos y novelas breves en el texto, y otras piezas de otra categoría no narrativa, como el entremés[147], es posible que en el propio original de imprenta, si bien, al igual que Valle, no parece que ambos estuviesen en la imprenta al quite de corregir erratas y errores de impresión, dada la gran cantidad de errores tipográficos en ambas novelas, no corrigiendo tampoco el editor, como subraya Xaquín Valle[148]. La de insertar otras textualidades propias –y también ajenas- es la misma

[144] Como recoge Bellido, *op. cit.*, p. 164 remitiendo a él, en nota 27, a Zamora Vicente, *Valle Inclán, novelista por entregas*, p. 56.

[145] *Ibidem*, pp. 36 y 60.

[146] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 361.

[147] *Vid.* Juan Salvador Paredes Núñez, "Los cuentos del "Quijote", en VV.AA., *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*: Madrid. Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 411-416. También Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del "Quijote"*. Madrid, Vervuert, 1998.

[148] *Vid*, Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 13, aspecto éste con el que termina su artículo.

técnica cervantina que Valle en *La Cara de Dios*,[149]. Pío Baroja afirmaba además que Valle elaboraba sus textos a través de una realidad vivida, no creada de la ficción.

En ese sentido, Valle enlazaría con una realidad compositiva trascendente a lo que era la coralidad nada rara en las novelas por entregas para imbricarse con un concepto estructural propio de la gran literatura hispana, propia de la novelística del Siglo de Oro, ya que no fue práctica cervantina sólo esta práctica compositiva. Por cierto, el inicio de *La Cara de Dios* tiene una expresión idéntica en su primer párrafo al primero del *Quijote*: "no ha mucho". Y hay otras claves cervantinas del *Quijote* presentes en la novela de Valle, como el manuscrito hallado por el comisario Bargiela en la habitación del principal sospechoso del crimen, Victor Rey[150], aunque el asesino sería otro personaje muy negativo y oscuro, Vicente Vellido, pese a colaborar Rey en el crimen. Adquiere este hecho en la novela la misma significación crucial que en la novela cervantina, cuando se halla por don Miguel en el alcaná de Toledo el manuscrito de Cide Hamete Benengeli con la supuesta historia del hidalgo manchego. Este manuscrito lo manejará el juez Máximo Baroja para sus pesquisas e interrogatorios, pues contenía los diarios de Víctor, el verdadero protagonista de la novela, véase el capítulo X, "Manuscrito de Víctor"[151]. Esta técnica de echar una fuerte sombra de culpabilidad sobre un personaje principal para luego quedar redimido de la mayor culpa, era propia asimismo del género[152].

Asimismo, lo del peso referencial de otros autores en la creación propia era muy del Siglo de Oro, cuando tan fundamental era el principio de autoridad, también en la efectividad y brillantez literaria, de ahí el uso de repertorios textuales de autoridades como eran las *polyantheas*, caso de hasta por Lope de Vega, seguramente el autor más prolífico y creativo de nuestro Siglo de Oro. Por cierto, a Lope lo cita Baroja como ejemplo de

[149] *Vid.* Hermitas Cabaleiro Soutullo, *Entremeses de novela: El caso del Quijote.* Tesis doctoral dirigida por José Montero Reguera (dir. tes.).Vigo, Universidade de Vigo, 2022.

[150] *Vid.* Tejederas, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", p. 380.

[151] Alude a la relevancia textual del manuscrito hallado por el juez, Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 366.

[152] *Ibídem*., pp. 375-376.

gran autor que basado en otros anteriores, creaba, junto a Shakespeare y Goethe y a propósito precisamente de las metodologías compositivas para su escritura de Valle y de Maeztu; del primero afirmaba don Pío que manifestaba don Ramón que "decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era lo ideal"[153]. Gracias a estos repertorios, extensísimos como los de Laurencio Beyerlinck[154], obra enorme en ocho volúmenes en folio dispuesta en XX libros sobre el saber humano y sus autores -pero antes hubo otros repertorios asimismo voluminosos, como los de Ravisio Textor o Mirabelio-, y se difundieron gracias a ellos en España autores clásicos y sus textos, caso de Lucrecio y muchos otros[155]. No solo los manejaban eruditos, profesores universitarios o teólogos, sino escritores muy creativos, caso como se indica del propio Lope o de Calderón y otros áureos, tomando fragmentos insertos en estos enormes repertorios sin que desde luego ello implicara plagio. Desde el inicio de la creación valleinclanesca, al menos a efectos de prosa narrativa, enlaza Valle sin duda con los modos creativos de la época más aurea de la literatura hispana, en obviedad sin saberlo, pero así es apreciable.

Según señala Zamora Vicente hay, por lo menos, cuatro escritores de trato cotidiano con Valle por esos días que son personajes y a la vez coautores de la novela[156]. Es muy probable que ello sea un modo de agradecer su colaboración textual y una muestra de la amistad que sentía hacia sus personas. El juez Máximo Baroja se ha visto en la personalidad de Pío Baroja; Camilo Bargiela, es el inspector de policía con el mismo nombre y apellido y de hecho los dos aparecen en la cubierta de la edición de "Literatura y Arte Centro Editorial", la del estado definitivo. El que el juez Baroja interrogue a Víctor Rey y lea el contenido de su diario, es muy explicativo y nada casual aportando el vasco los dos cuentos referidos y muy factiblemente la textualidad de Dostoievski, hipótesis

[153] En testimonio que recoge Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 30.

[154] De todas estos repertorios hay diversas ediciones, una de la gran obra de Beyerlinck es por ejemplo *Magnum Theatrum Vitae Humanae: hoc est, rerum divinarum, humanarumque syntagma catholicum, philosophicum, historicum, et dogmaticum. Nunc primùm ad normam Polyanthea cuiusdam universalis, per locos comunes…* Coloniae Agrippinae., Hierati., 1631, en BNE, 2/62813-20.

[155] *Vid*. Angel Jacinto Traver Vera, "La importancia de las polianteas para la recepción de Lucrecio en España durante los siglos XVI y XVII", en *Philologica canariensia*, nº 20, (2014), pp.. 135-152.

[156] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", p. 37.

nuestra que comparte Bellido[157]. El que el juez sea don Pío lo defiende con datos muy interesantes Zamora Vicente[158]. Subraya su pasión por los crímenes misteriosos y truculentos que ocurrían en aquel Madrid de fin de siglo y Zamora recoge incluso que iba a lugares de ejecuciones y le interesaba el garrote vil, no tanto por morbo sino por mente pesquisitiva, analítica de las peores actitudes humanas que llevaban a mostrar el interior del ser humano, de ahí que lo caracterice como juez pesquisidor. Ciertamente, en sus memorias confiesa don Pío que hubo crímenes "que podrían ser minas para el novelista popular"[159]. No hay que descartar de hecho que la inserción en la novela del crimen del matrimonio gallego con muerte de la mujer y una hija afectada, siendo sospechoso principal Víctor Rey, fuera idea primigenia barojiana antes incluso de empezar a redactar la novela y se la plantease Pío a Ramón María sobre el mármol de la mesa del café tras recibir el encargo del primer editor. La presencia barojiana como personaje, incluso en la ilustración de la cubierta, evidencia que su participación en la conformación textual de la novela fue notable, y era sin duda como un reconocimiento a ella.

Valle, aparte su intimidad con los Baroja, tenía buena conexión con Bargiela pues eran de perfiles de personalidad muy acusados, como él, incluso exagerados. Ya se le ha hecho una breve estampa en líneas anteriores pero, cabe añadirse prueba de ello que el paisano de Valle, con sus mostachos y rostro incluso muy a lo káiser Guillermo II, sería incorporado en 1915 por Alejandro Pérez Lugín como personaje de su exitosa *La casa de la Troya*, como Casimiro Barcala, teniendo no poco de literario en sí mismo, como su amigo Valle. Zamora recoge que se runruneaba en las tertulias literarias de los cafés que incluso el verdadero autor de *La casa de la Troya* fue él[160] y no Pérez Lugín. Lo definitorio en la fisionomía suya eran sin duda sus grandes bigotes tan característicos, al dar gran respeto y autoridad, y por eso en el homenaje a los participantes en las entregas de texto que hizo Valle le adjudicó el papel de inspector de policía. Se conocían de hacía años al menos pues en 1896 escribieron juntos una zarzuela, *Los molinos de Sariela*, dato

[157] *Vid.* Bellido, "De Arniches a Valle-Inclán…", p. 165.

[158] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", pp. 39-40.

[159] *Ibidem.,* p. 40.

[160] *Ibidem.,* p. 41.

no conocido y que ofreció Xaquín Valle en su notable aportación al estudio de la novela[161]. Ya hemos visto cómo Baroja le implicó en un proyecto fallido de novela de entregas, y es que se ocupó de ellas, en concreto, de una que no concluyó *Los pavos reales*, que apareció en parte en el diario *La Opinión* de su Tuy natal, siendo más folletín que novela por tanto, pues ejercía de periodista. No está clara la textualidad que pudo aportar a *La Cara de Dios*, pero Zamora Vicente[162] lo cree dentro del grupo asociado a la novela y la aproximación de Zamora, bien escrita, transmite fidedignidad.

Enrique Cornuty, lo menciona asimismo Zamora en relación a la novela. Cornuty –francés nacido Henry Cornut- llegó a Madrid procedente de la bohemia parisina, con fama de trato en la capital gala con escritores de relieve. Era contertulio de los referidos con anterioridad, y Ricardo Baroja le apreciaba por su estilo singular precursor de tendencias posteriores, autor de *Haderías dolorosas*, tan singular como él. No se sabe cómo y porqué, se vino a los madriles durante un trienio o así malviviendo del dinero paterno, siendo adicto al éter, por lo que Pío Baroja afirmaría en *Aurora Roja* (1904) que olía a farmacia con intensidad. Almagro le define como "encanijado, de enmarañada pelambrera y fino bigotillo", siendo de "alma infantilizada" [163]. Pese a ponerse con frecuencia insoportable por su adicción[164], hizo migas con Valle y el resto por su decadentismo malditista, trabando amistad desde los tiempos parisinos con Alejandro Sawa[165], que le sableaba a menudo, tanto en París como en Madrid. Aznar deja caer que Valle admiraba a Sawa por acertar en una síntesis entre bohemia y dandismo que él nunca ejerció, situado ya por entonces en su egregio individualismo austero pese a su imagen estrafalaria, en su hidalguía espiritual, no siendo bohemio Valle en sentido estricto, según las vidas de Sawa o de Cornuty, desordenadas. Por cierto, Eliane Lavaud recoge que

[161] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 8.

[162] *Vid.* Zamora Vicente*, "Valle-Inclán, novelista por entregas",* pp. 41-42.

[163] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, pp. 96-98.

[164] *Vid.* de Joaquín Piqueras, *Cornuty*, en su blog Insólitos: http://insolitosjp.blogspot.com/2009/05/enrique-cornuty-cambio-de-tantos.html

[165] Hace una estampa gráfica del "emperador de la bohemia" circundante al grupo de escritores en torno a Valle, Aznar, "Bohemia, dandysmo…", pp. 99-100. Aznar rechaza fuera verdaderamente bohemio Valle, pues lo impedía su aristocratismo de espíritu y su propio estilo vital, ordenado.

según una publicidad editorial aparecida en *Don Quijote* el 30 de marzo de 1900, Valle iba a ser el autor de otra novela por entregas, *Las mil y una noches de Villaverde*, pero vemos que lo abandonó al centrarse en *La Cara de Dios*, y señala que los primeros capítulos los redactó al final Sawa, con gran escándalo pues fue censurada la novela y dejó de aparecer[166]. Es decir, que dada su situación personal, Valle era muy proclive al dinero de las novelas por entregas a inicios de 1900. Por cierto, se ignora si el encargo final de esa novela fue Sawa por recomendación de Ramón, es posible pues no le ignoraba pese a no ser del trato estrecho que mantenía con los Barojas y el resto de contertulios.

Tras regresar Cornuty a la capital gala, seguramente por imposición paterna de no mandarle más dinero, murió desastradamente, al modo de su vida, atropellado por un camión. Dada la singularidad literaria de Cornuty tampoco es raro que Valle contara con él para la novela en una obra experimental aún de juventud pues era conocedor de la literatura gala del momento y de tiempos anteriores, sobre todo de "la poesía francesa y sobre muchas otras cosas", recordaba Picasso, que le trató, lo que hizo saber a ese grupo inquieto de escritores españoles, manifestaba el genial pintor[167], que le acogieron en su seno sin duda por serles interesante su formación y conocimientos pese su adicción al éter, tolerándola. También fue traductor al francés de otras lenguas, por lo que dentro de su intensa disipación personal era culto, aunque no lo aprecia nada Zamora "por su natural disparatado y su poca consistencia"[168]. Aparece en la novela convertido en la institutriz Srta. Cornuty, profesora de francés y buenos modales, y esta parte del relato es la que se le adjudica en la colaboración coral. No extraña la elección femenina de su personaje al ser homosexual, ya que por ejemplo se refería a Verlaine como "mi amor", incluso por escrito, de lo que dejó constancia don Ramón[169], y Cornuty recordaba constantemente en los cafés había muerto en sus brazos, ignorándose si fue verdad o no.

[166] Recoge este interesante dato Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 23, nota 24.

[167] *Vid*. Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 6.

[168] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", p. 44-45.

[169] *Vid. Obras Completas* (ed. de 2002), v. II, p. 1504 según recoge su nieto en *op. cit*., p. 6, nota 5.

Ricardo Baroja le recordaba a Cornuty muy flaco, semibizco y con "cara de tártaro", su personaje en la novela es asimismo bizco. Xaquín Valle subraya el mal castellano empleado en sus entregas aportadas, sin corregir en la edición. Don Ramón se daría cuenta sin duda de ello pero por las premuras de las entregas no quiso corregirle o tampoco quiso tal vez por hacerle gracia la presencia de ese mal español, dando una naturaleza aún más disparatada al papel de la señorita Cornuty. En cualquier caso, como señala el nieto de don Ramón, cuando escribían su entrega cada coautor no se molestaban en leer lo anterior[170], de ahí las incongruencias narrativas detectadas por él –aparte, téngase en cuenta que en las entregas finales llevaban más de medio millar de páginas…-. No hay que olvidar que para el grupo redactor este proyecto, aparte de alimenticio, tenía mucho de divertimento literario y que todavía eran más o menos jóvenes, con su carrera por delante, por lo que la intencionalidad provocativa no hay que desdeñarla. Xaquín Valle recoge en el testimonio de Picasso, que era nacido en Beziers y que hablaba muy mal español, por lo que no extraña que lo escribiera fatal también. Pero Cornuty lo sabía y seguramente adrede, tampoco quiso que nadie le corrigiera. El propio Xaquín Valle recoge testimonio de Ruiz Contreras sobre un artículo suyo en la *Revista Nueva* con el que se ofendió al corregírselo, ya que entendía que "los disparates pueden caracterizar un estilo" [171]. Por tanto no hay que descartar que insistiera a Ramón María, o al menos se lo pidiese, que su parte quedara tal cual…

Xaquín Valle, en otra cuestión capital en la novela, estima a Cornuty mucho más allá de su propia aportación de escritura en la parte de la señorita profesora y le da más rango a su texto atribuyéndole toda la inserción de la literatura de Dostoievski, tan relevante en los capítulos mencionados, y no a Baroja. Este esfuerzo de trasladar al cuerpo del novelón nada menos que a Dostoievski y tanta parte de fragmentos choca un tanto con la disipación del francés, que se pasaba horas y horas llenando cuartillas vanas de texto en el café, pero argumenta su hipótesis relativa al autor ruso y la contribución de Cornuty al efecto; al que por cierto, recuerda Almagro en su faceta de traductor a propósito de una obra de Galdós, pese a no dominar el castellano, imaginamos que al francés, claro está[172]. Indica don Xaquín que fue él quien lo incorporó basándose en lo

[170] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 7.

[171] *Ibidem*., p. 6.

[172] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, p. 97.

aportado por el erudito gallego Antonio Odriozola en un artículo del diario *Informaciones* tras la edición de Sabell[173].

No había, como señaló Zamora, traducción directa del ruso al francés del texto original pero sí una adaptación del cuento por otro autor galoruso, Ely Halperine Raminsky, cuyo texto sí que fue publicado en París, titulado *Ame d'enfant*, que debió conocer Cornuty, estima Xaquín Valle. Míguez también ve el origen de la presencia textual del gran ruso en esa edición francesa, pero estima en su aportación de 1995 que la manejó directamente Ramón María: "esta versión adaptada es, a su vez, traducida por Valle-Inclán e incrustada en *La Cara de Dios*"[174].

Ciertamente, de las hipótesis propuestas, dadas las tan extensas inserciones en castellano de la escritura dostoievskana y en un castellano correcto, nos resulta la más difícil pese a ser igualmente factible, la de Cornuty. Es un castellano ajeno al disparatado de la parte de la señorita Cornuty. Esta tan relevante inserción textual, en cualquier caso, se nos presenta compleja por sus cuatro escalones de intertextualidad: a la propia escritura creativa de Dostoievski sigue la versión de Ely Halperine Raminsky, a ésta una traducción de trabajo del francés al español, y seguiría la adaptación de ese traslado a la novela… que Míguez observa libre con respecto al texto en francés pues se suprime bastante y se añade no poco, alterándose notablemente el contenido y su significación. Por tanto, el escándalo del plagio que hubo en 1973 se diluye mucho desde el análisis metaliterario. Recordemos, como se indicó casi al inicio, que se halla al gran autor ruso en seis capítulos nada menos de los 44 de la novela, según Julio Andrade, o en cinco, recoge Xaquín Valle, que los enumera (X, XII, XV, XVIII y XIX).

La importantísima inserción textual de Dostoievski no es mera intertextualidad y adquiere mucha mayor relevancia que las otras pues el protagonista real es Víctor Rey y pese a ser recurso habitual en el género hacer largas incorporaciones textuales ajenas, en

[173] *Vid.* "Incrustaciones rusas en *La cara de Dios*", del día 1 de marzo de 1973.

[174] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 365.

este caso no hay intertextualidad al ser una prosa novelística con entidad propia dentro de otra; es así un gran subtexto dentro del hipertexto general, logrando ensamblarlo Valle, aunque no fuera el autor de esta macroincorporación narrativa, con habilidad estructural impropia de otros ejemplos en el género, como subraya Tejederas[175]. Esto hace pensar que si no fue Ramón quien se ocupara en sus entregas de esta capital textualidad en la novela, sí hizo en este caso, dada la gran entidad del autor, una labor de revisión según le hacían sus entregas los otros intervinientes, antes de darlas al editor.

Míguez estima de hecho la implicación estrecha de Valle en la incorporación textual pues aprecia otras claras influencias en su escritura de la gran literatura del XIX, primero del propio Dostovieski en *Crimen y Castigo* (1866) y asimismo en otras dos fuentes, una de Poe por *Los asesinatos de la rue Morgue* (1841) y otra en Balzac, *Le Père Goriot* (1834), sobre todo por el planteamiento y desarrollo del crimen[176] de la esposa en el matrimonio gallego de los Neira. No contempla Míguez la pasión barojiana de entonces por el misterio y los crímenes de asesinatos madrileños y asocia el enfoque del crimen al gusto valleinclanesco por lo esotérico y el mundo oscuro de lo demoníaco, de lo que es prueba el propio relato *Beatriz*. Lo truculento y horripilante del crimen con su navaja, su sangre y demás lo vincula al tono habitual en Poe y que en ese relato es explícito: la mujer asesinada es degollada con una gran navaja –la misma arma que en *La Cara de Dios*- y su cuello cortado hasta ser separado del cuerpo…; de Balzac tomaría los ambientes negros de miseria y sordidez relatados para París pero aplicados al Madrid de Víctor Rey en los ámbitos en que se movía…

Antonio Palomero está reconocido por varios críticos y testimonios de época como otro claro interviniente en la coralidad textual de *La Cara de Dios*. Parece se conocieron[177] Valle y él hacia 1897. Como se dijo antes, se considera que los personajes basados en los contertulios de Valle que aparecen en la novela es por agradecimiento a

[175] *Vid.* Tejederas, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", p. 374.

[176] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La cara de Dios* de Valle-Inclán", pp. 369-370.

[177] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p, 18, nota 10.

su colaboración en homenaje encubierto. Aparece con su propio nombre como amigo de Víctor Rey -el personaje principal- con asimismo pensamiento anarquista como el propio Víctor, aunque en la vida real tenía "aire socialista" señala Zamora[178]. El tercer editor, López del Arco, le daría un protagonismo autorial a Palomero aunque figurara sólo Valle, ello se debe al gran éxito de su novela por entregas *Juan José*, por lo que era un referente exitoso y un buen modelo para el autor del encargo; el estilo y la trama toman un giro diferente a partir del capítulo XX (pág. 313, entrega 14) en el que interviene, titulado "Víctor en Madrid". Baroja le recordaba como ingenioso hablando pero no escribiendo, en sus memorias, su personaje es activo y de fondo bueno, de principios, y su aspecto un tanto solemne que tenía en la realidad contrastaba con la vivacidad y profusión de sus diálogos. López del Arco le atribuía efectividad narrativa, pero Zamora le tacha de tener ineficacia narrativa[179], aunque como personaje sí resultara efectivo. Ve en el conjunto de personajes reflejo de los autores mencionados un grupo de espectros literarios, "desfile de sombras" les llama, que preludian *Luces de Bohemia*, dando a entender el control de toda la textualidad presente por parte de Valle, lo que rechaza su nieto Xaquín.

Palomero en concreto estaba experimentado en la escritura del género y su incursión además no había sido unipersonal, pues había escrito otra obra por entregas en dos tomos, la ya referida *Juan José*, con gran éxito editorial, donde utilizó el seudónimo Antonio Asensio, junto a Ricardo Fuente, es decir, no era reacio a colaborar en estas novelas populares sin figurar su nombre real. *Juan José* era, al igual que *La Cara de Dios*, una adaptación a novela de un drama de gran éxito, de Joaquín Dicenta. Almagro, al tratar del año 1900, subraya su éxito duradero tras cuatro años en las tablas y comentando la representación señala "a mí, la verdad, me parece un novelón por entregas; pero al público elegante le ha dado ahora por el sentimentalismo obreril"[180]. Chispero, al hacer semblanza de esos años, tampoco olvida el "famoso drama social", siendo Dicenta un "ídolo de las multitudes izquierdistas desde que lo estrenó" por ser "obra de propaganda política muy del gusto de las clases obreristas madrileñas"[181]. Se distribuyó la novela hacia 1898,

[178]*Vid*. Zamora Vicente, *"Valle-Inclán, novelista por entregas",* pp. 45-46.

[179] *Ibidem*., p. 46.

[180] *Vid.* Fernández Almagro, *Biografía del 1900*, p. 10.

[181] *Vid.* Victor Ruiz Albéniz, *Chispero, ¡Aquel Madrid! (1900-1914*), pp. 158 y 191.

siendo impresa por Pedro Núñez, en Madrid, en dos volúmenes en cuarto, con enorme extensión[182], siendo seguramente de entregas asimismo y reimpresa[183] en 1907.

Con ese inmediato precedente, daba el perfil perfecto para colaborar con intensidad en el nuevo proyecto de novela por entregas de López del Arco. Además, era del grupo el más profesional entonces, ya que era desde hacía un par de años redactor del diario *El País*, contando con treinta años y más madurez vital que otras personalidades del grupo. Colaboraba en muy diversos medios pues tenía varios perfiles de escritura –también era buen versificador, alcanzando cierta fama su poesía- y en su escritura combinaba lo festivo con lo dramático, soliendo publicar con otro seudónimo, el de Gil Parrado, por lo que tampoco tenía ego de no figurar su autoría real en partes de la novela. Era también dramaturgo, de hecho intervino en la escritura de tres zarzuelas al menos, y ello era relevante pues ahora se trataba de adaptar un libreto teatral de unas decenas de páginas a un novelón por entregas de casi setecientas, todo un reto. Tenía una base vital ante su propia producción satírica e irónica y escribió incluso una parodia de *Juan José*, titulada *Pepito,* junto a otro autor, Lucio Celso, si bien era una parodia de la obra de teatro previa de Joaquín Dicenta[184], no de su novela, cultivando así el género de la parodia teatral, tan en boga entonces[185]. Ofrece Palomero interés literario a nuestros efectos por ser hábil con la escritura de cuentos semanales publicados en colecciones de quiosco de la época, sabiendo vivir de su escritura hasta su muerte en 1914 pues las ediciones de sus escritos se sucedían y estuvo en conexión con literatos de relieve en su tiempo, que lo apreciaban, no sólo Valle, caso de Galdós[186]. Por tanto, la no efectividad narrativa que

---

[182] *Cfr.* Antonio Asensio, *Juan José: Novela de costumbres populares basada en el célebre drama de D. Joaquin* Dicenta. Madrid, Pedro Nuñez, [ca. 1898], en BNE, 10/202139-40. Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 9 recoge que constaban los dos volúmenes de casi 2700 páginas.

[183] Madrid, Editorial Castro, 1907, 2 vols., se halla en Google Books según el ejemplar de la Universidad de Michigan (EEUU).

[184] *Vid. Pepito: parodia del drama Juan José en un acto y cuatro cuadros, en verso.* Madrid, Eduardo Hidalgo: Florencio Fiscowich, 1895 (Imp. R. Velasco), el manuscrito se halla en la BNE, MSS/14468/8.

[185] *Vid.* María Francisca Iñiguez Barrena, *La parodia teatral en España: (1868-1914).* Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.

[186] *Vid.* Benito Pérez Galdós, *Conversaciones : con el bachiller Corchuelo, Antonio Palomero, José León Pagano, Luis Morote, Azorín y el Caballero Audaz.* Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Madrid, Ediciones Ulises, [2021].

señalaba Zamora es muy cuestionable, siendo tal vez un tanto desconocedor de su talla, más elevada de la que estimaba sin ser un gran autor. Azorín y Tomás Borrás, recordaban la indudable coautoría en la novela[187].

Dada la idiosincrasia textual de la novela y su composición heterogénea dispar, se la suele juzgar de bajo nivel literario en sí misma, si bien ya Zamora apreció estar mejor escrita que muchas otras novelas de entregas de la época pues afirma "está, a ratos, mucho más cuidadosamente escrita que sus modelos y parientes"[188], sin duda no sólo por la calidad de una colaboración del nivel de Baroja, sino por estar Valle, creemos, muy encima de la totalidad del texto y dejar su huella en su escritura. El mismo editor literario de la edición de 1972, García-Sabell, la califica así, de mediocre[189], y en efecto no tiene que ver con las notables creaciones literarias del Valle encumbrado en el parnaso literario español del siglo XX por ellas, pero el mismo Sabell observa destellos primigenios de algunas de esas obras brillantes posteriores, del propio Valle, dentro de la poliautoría, opinión a la que se han sumado con razón otros estudiosos, como Bellido[190].

Téngase en cuenta que hay mucho texto en la novela, casi setecientas páginas y hubo espacio para sombras pero, también para luces muy valleinclanescas. La ampliación tan extensa de Valle es estructural y no fue por mero alargamiento economicista del cobro de las entregas. Hay una nueva concepción en la que el argumento nuclear de Arniches se hace en el primer capítulo pero, todos los sucesivos, cuarenta y tres, ya son planteamiento en desarrollo progresivo bajo el criterio de Valle, eliminando los cuadros superficiales costumbristas de meras escenas populares que tenía Arniches y dando profundidad a la novela, creando una larga tensión que se sabe mantener en las casi setecientas páginas. Esas escenas de Arniches no eran mero relleno lúdico en el

[187] *Vid.* Joaquín Valle-Inclám, "*La Cara de Dios*", p. 9.

[188] *Vid.* Zamora Vicente*, "*Valle-Inclán, novelista por entregas*",* p. 29.

[189] *Vid.* "*La Cara de Dios* o Valle Inclán en persona", p. 27.

[190] *Vid.* Bellido, "De Arniches a Valle-Inclán…", p. 163.

argumento dramático teatral, sino que tenían su función en el libreto de alternar el desarrollo del drama con un relajamiento del clima de conflicto[191].

El que sea coral la novela de Valle de composición textual no implica no esté vertebrada bajo la atención textual de Ramón María pese a la poliautoría. Está muy presente, acertando en transformar el drama lírico en novela de intriga y tensión policíaca en paralelo al melodrama sentimental, equilibrando ambas líneas de narración pero, siendo más vertebral en realidad la primera por enganchar más al lector. Bellido observa con clarividencia que hay un eje horizontal basado en la intriga y la tensión policial de investigación causada por el crimen en el seno de un matrimonio gallego, de Santiago, los referidos señores de Neira, en el que cae asesinada ella y herida la hija, y en torno a este eje hay otros ejes verticales que alternan el decurso narrativo, con las vidas de los personajes ya presentados por Arniches más la de Víctor Rey, el nuevo y fundamental que incorpora Valle en su protagonismo y que Arniches lo tenía en segundo plano y lejano en su drama. En el conjunto textual se mantiene una tensión alternante entre las vicisitudes de unos y otros personajes pero, nunca decae ésta, es más, la extiende Valle hasta el paroxismo, afirma Bellido[192]. La intensidad de don Ramón no es sólo emocional, sino que tiene una intencionalidad de educación moralizante en los diálogos[193], nada extraña en un hombre que se autoconsideraba de altos principios en un romanticismo vital autoreferencial.

Se introduce en la novela el viejo amor de Soledad con profusión, desarrollándose así mucho el personaje de Víctor Rey, un pintor en la novela para crear aurea de romanticismo, además anarquista como otros amigos suyos, en un guiño social también pues los lectores de estas novelas por entregas eran menestrales, con frecuencia ideologizados y recientemente alfabetizados, que se identificarían más fácilmente con Víctor Rey con ese perfil político que no con otro. Como señala Bellido, los diálogos

[191] *Ibidem.,* p. 157.

[192] *Ibidem*., pp. 160-161.

[193] *Ibidem*., p. 162.

contra la propiedad privada y búsqueda de justicia social, no son baladíes y tienen un gran trasfondo[194]. Es muy posible que, tratándose de Valle Inclán, en ese tono esté el carlismo más social y menos tradicionalista. Es el personaje axial sobre el que gira la propuesta valleinclanesca. La propia aportación de don Ramón la ve Sabell en esos precedentes, caso del nacimiento e infancia de Victor Rey, que asocia a las *Sonatas*, aunque incluso ve el origen de ellas en producción anterior de Valle de esos años noventa. Pero justo esa cuestión de la infancia de Rey se puede detectar asociada a la textualidad de *Netochka Nezvanova*[195], por lo que no sería cosecha propia o todo lo más del colaborador que la aportó, tal vez, como se indicó, Baroja.

No obstante, Víctor Rey ofrece perfiles muy valleinclanescos. Primero, su anarquismo es tan romántico en realidad como la tendencia al carlismo montaraz decimonónico que mostró don Ramón, que unía a su ruralismo nobiliario de hidalguía, un concepto más vital que social. El nacimiento ya es indicativo, lo sitúa en una familia aristocrática gallega en brumosas circunstancias, y es cuando introduce un cuento suyo del que luego hará una versión definitiva, *Beatriz*. Este cuento, con otro nombre *Satanás*, lo presentará sin éxito al diario *El Liberal* ese mismo año de 1900 –Míguez señala que fue rechazado "por motivos morales" pues el propio Valle "situó en segundo plano la calidad artística y literaria". El año siguiente ya aparece titulado *Beatriz* en la revista *Electra* "en versión mucho más expresiva y enriquecida artísticamente" [196] y, por fin, aparecerá en 1903 en la revista *Nuestro Tiempo* y en *Jardín umbrío*[197]. En *La Cara de Dios* hay partes ausentes ya en la versión de *Electra* por lo que sin duda es la versión primigenia.

[194] *Ibidem.,* p. 159.

[195] *Vid.* Luis y Antolín González del Valle, "La *Cara de Dios* de Valle-Inclán: novela alienígena", p. 35.

[196] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 364, nota 6. Remite a *Electra*, año I, nº 2, pp. 44-50, del 23 de febrero de 1901.

[197] De esta cuestión de la génesis de este cuento, su inserción en la novela y posterior publicación en texto definitivo, se ocupa Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, en epígrafe final propio, "Un cuento al fondo", pp. 83-89, sobre todo trata de su avatar editorial.

En *Beatriz* está la Galicia profunda, "lírica, religiosa y milagrera", señala Bellido, que sitúa el cuento al quedarse embarazada Beatriz del futuro Víctor Rey, siendo ella hija de una condesa llamada de Porta-Dei y poseída por el demonio en una violación, de ahí el nombre que luego le dio, *Satanás*[198]. Abandonado el hijo por la madre, su orfandad es mísera –tópicos estos del género por otra parte, que Valle conocía muy bien en su necesidad de aparecer- y esas raíces de postergación social le llevarán al anarquismo… No puede ser el origen de Víctor Rey más onírico y valleinclanesco… desarrolla esta inserción del cuento en el capítulo VII, siendo la redacción originaria ésta, estima García-Sabell y asimismo Zamora, que la define como redacción "primitiva", primigenia de las dos versiones posteriores. Percibe don Alonso alma gallega atávica en la trama del relato, con diálogos entre el demonio violador, con imagen de un antiguo pazo como encantado y a la vez buhonero con descripciones de elementos arquitectónicos propias de los viejos pazos galaicos pero que resultan al lector ser romántico-medievales, en remembranza de las novelas históricas de Walter Scott, en algo que no puede ser más valleinclanesco pese a poder tener esa clave referencial. Le emociona a Zamora que sea ya tan fiel a sí mismo Valle, en "literatura que no casa en absoluto con el tono general de la novela por entregas" y hace de ésta una muy caracterizada por la aportación de don Ramón. Ese bucolismo historicista presente en ambos cuentos, lo trastocará don Ramón en *Flor de santidad* por una narratividad más negra, acudiendo al diabolismo[199], sin duda por distinguir muy bien entre su propio público lector y el de las novelas por entregas, por lo que hay que volver a acudir al adjetivo de *efectivo* a la hora de desarrollar Valle un hipertexto tan complejo como es *La Cara de Dios*, haciendo gala de un dominio del género en su estructuración no muy esperable en una personalidad literaria tan creativa, y en fase de cimentación literaria. Observa Sabell que hay incluso antecedentes de las *Comedias Bárbaras* y de *Divinas palabras* entre las pp. 117 a 132 [de su edición], y asimismo la tendencia a la estética deformada de los esperpentos, en pp. 59 o 99; o el sarcasmo provocativo que emerge en alguna ocasión lo ve muy de Valle, y dirigida a la altanería propia de don Ramón, en un complejo suyo de singularidad. En la p. 215 observa Sabell esoterismos literarios presentes en *La lámpara maravillosa*. Tal vez sean juicios demasiado cogidos

[198] Comenta la inserción de la primigenia redacción de *Beatriz* en la novela Bellido, *op. cit.,* p. 163, aunque el primero en el tiempo de percatarse fue García-Sabell en su prólogo de 1972.

[199] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 365.

por los pelos[200], pero en toda la extensión de esta primera novela del genio literario gallego sin duda se halla una sombra, y densa, de lo que luego fue la escritura de Valle, entre la hojarasca ajena.

Hay frases, ciertamente, que solo pudo escribir don Ramón y tienen su sello, entre los párrafos que tratan del nacimiento de Víctor Rey y ese mundo galaico en que acontece, obviamente, pero por ejemplo cuando describe al juez Máximo Baroja y afirma "tenía la fisonomía enérgica y leal de aquellos alcaldes de Casa y Corte que retrataron El Greco y Pantoja", siendo su rostro con "bondad melancólica y grave"[201], haciendo una figuración romántica de Pío Baroja. Bellido aprecia otros personajes de otros cuentos del literato, como *Ádega* y el peregrino de *Flor de santidad*, al igual que hace Zamora, sin recoger la narración completa pero sí en esbozo y aparecen ambos, afirma[202], como igualmente recoge Xaquín Valle-Inclán. La materia de *Ádega* era la tercera vez que Valle la modificaba pues se la traía en mente creativa desde 1897. Entonces la subtituló "Cuento bizantino", pero en 1899 lo vuelve a publicar subtitulado esta vez como "Historia milenaria"[203], incorporándolos en los capítulos VII y VIII de la novela.

Concluyendo ya este epígrafe, se debe, primero, dar por sentada la coautoría material existente. Fue o bien directa de otros -Baroja, Bargiela, y Palomero, aunque en el testimonio de Azorín no recordaba bien si fue Ricardo o Pío el interviniente[204], parece evidente el segundo- en el texto general de la novela, o tomando Valle su escritura para insertarla, de escritos ya impresos o manuscritos de ellos. Y aparte hay que considerar la textualidad ajena al grupo, como la notabilísima de Dostoievski. Pero en segundo lugar, aunque primero en relevancia, es evidente que la novela tiene estructura definida y está

[200] *Vid.* García-Sabell, *"La Cara de Dios…".,* pp. 20-21.

[201] Recalca estas frases con razón Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", p. 38.

[202] *Vid*. Bellido, *op. cit*., pp. 163-164.

[203] Indica las referencias exactas de publicación Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 364 en nota 7. La versión primigenia en *Germinal* (4 de junio de 1897) y la segunda en *Revista Nueva* (entre el 5 de abril y el 5 de junio en los nº 6 a 9).

[204] Mencionaba en una entrevista de 1964 como autores de la obra, además, a Valle y a Palomero, *ibídem.*, p. 165 remitiendo a Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*. Madrid, Taurus, 1964, p. 68.

vertebrada. Zamora subraya que era la novela por entregas ideal de concepción y desarrollo: "sea la que fuere su génesis, es, desde el ángulo de la novela por entregas, verdaderamente típica. Perfecta, me atrevería a decir"[205]. En cambio, Xaquín Valle-Inclán, incide e insiste en que fue un disparate por ser de una coralidad inconexa, ya que estima que cada cual insertó su texto y no se revisaron con un criterio homogéneo pues detectó ciertamente diversas incongruencias narrativas[206], que atribuye a que cada coautor realizó su parte, sus entregas y eran sólo suyas, sin haber parte con entrega de dos autores, de ahí la disparidad de estilos, muy percibible, así los tres primeros capítulos, el primero al menos de Valle a buen seguro- estima don Xaquín Valle, son de una mano, y el cuarto ya se aprecia es de otra.

En el primero se plantea el drama de Arniches como punto de partida, un hipotexto que servirá de base al desarrollo del hipertexto de la larga novela, pero ya usando Valle su metodología intertextual pues hay traslado literal de frases del libreto del dramaturgo aparte de escenas y situaciones que maneja con libertad el gallego, cambiando de ubicación la escena V y la III y la XII de ese acto primero, que fundiéndolas para crear el final el primer capítulo[207], muy efectivo pues acaba con un desmayo de Soledad, durante capítulos la protagonista de la novela, hasta que en el X se alza con el protagonismo Víctor Rey, el sospechoso del crimen que mucho más adelante será redimido en los capítulos lejanos posteriores con su no culpa en él. Ese desmayo lo incorpora Valle y no está en el libreto, lo hace para crear tensión emocional en un recurso teatral típico, ya que el lector/a se suponía eran los que habían acudido a ver la obra teatral y engancharlos ya al segundo capítulo, crucial en lo narratológico pues es el que inicia la vertebración de la novela ajena a Arniches. Pese a que ese primer capítulo tenía que tener mucho de Arniches y aparte la ubicación en él de esas escenas, incorpora texto literal en frases de otras escenas[208], las

[205] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", p. 29.

[206] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 7. Aparte de referirse a ellas en el texto, lo hace con detalle en nota 11.

[207] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 362.

[208] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 41.

VI, VII, VIII, IX y X; es decir, mucho texto, en una técnica intertextual de enganche al lector.

Pero desde el mismo capítulo siguiente se reduce lo arnichiano y se despliega el resto de las otras textualidades bajo el manto valleinclanesco, pasándose de la clave teatral dramática a la novelesca narrativa. Ese planteamiento es muy hábil para armar la cimentación constructiva de la novela, pues dado lo populares que eran los personajes del drama, por el gran éxito de las representaciones era un modo muy efectivo de conectar a ese supuesto público lector con el que había sido espectador. Asimismo fue muy efectivo Valle de cara al género con el planteamiento argumental del final, con la reconciliación de Soledad y Ramón, pese a todos los pesares anteriores y la minimización de la muerte del "galán malo" y enredador, Eleuterio, reconciliación en el contexto festivo y a la vez religioso de la romería de la Cara de Dios: nada más apropiado para el público lector típico de las novelas por entregas, "reestableciéndose el orden perdido"[209] en lo sentimental, el amor conyugal; y en lo social, el matrimonio. Empezaba y acaba la novela así con el tan popular drama de Arniches pero, sin duda en los centenares de páginas por medio hay bastante de Valle a pesar de la poliautoría coral. En partes incluso, como se ha analizado, hay "una atmósfera auténticamente gallega", como señala Míguez[210]. Y gallega, añadimos, en la cosmovisión de Valle en su ideal del mundo galaico: mistérico y aristocrático, legendario y divino, mitológico y de pasiones humanas, espiritual y violento. *La Cara de Dios*, parodiando algún subtítulo utilizado por Valle en su producción, era en su trasfondo y mensaje "Historia antigua"[211].

Esa realidad cardinal de la muy posible poliautoría la hace a la novela muy singular y situable fuera del canon propiamente valleinclanesco[212], pero lo cierto es que el autor gallego se implicó mucho en la novela y con su propia escritura, como muestran

[209] *Vid.* Míguez Vilas, "La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán", p. 369.

[210] *Ibidem.,* p. 363.

[211] Por ello se la ha subtitulado así en algún análisis, ver Pilar Cabañas, "*La Cara de Dios*: Historia antigua", en *Abalorio*, nº 187 (1987), pp. 58-67.

[212] *Vid*. Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 19.

esas claves vistas y esos rasgos comentados, inevitablemente antecedentes de dicho canon. Y es evidente que se ocupó mucho esos meses de 1900 en armarla y darle narratividad, pese a que el resultado final no sea una novela brillante si no efectivamente mediocre vista en su conjunto. Hay sin duda no pocos altibajos de calidad debido a esa poliautoría y al diferente nivel literario de los distintos textos agregados; además, Valle, el responsable autorial, algunas veces resuelve bien la continuidad narrativa y otras veces no tanto; tal vez porque no quiso, para respetar la aportación de sus compañeros de proyecto; por eso hay junto a elaboración literaria artística demasiado cliché propio del género[213]. Tras la parte de Dostovieski, apreciamos, hay un lento declive argumental en la larga novela, abusándose ya más de los tópicos técnicos del género, pues Valle ya se estaba cansando[214] de la presión de las entregas. López del Arco, el último editor, iba viendo que no terminaba de tener el éxito esperado ya que no volvió a encargar más láminas cromolitográficas. Por otra parte, las suscripciones, el termómetro que tenían los editores de estas novelas, debían ser bajas. No iba a ser posible ni deseable, por tanto, un planificado al principio segundo volumen, recuérdese que en la portada figura que era un primero. En el caso del *Juan José* de Palomero sí que fue posible por la demanda; tal vez falló lo flojo del planteamiento social, presente en la parte del manuscrito de Víctor pero, luego ya no, y que sí era fuerte como atmósfera general en el caso de *Juan José*. Dada la tipología de lectores de estas novelas por entregas esta cuestión parece importante.

Pero los destellos –intensos- y las sombras valleinclanescas que posee la hacen tener un lugar más alto del que la crítica ha solido considerar, y refleja asimismo un modo de trabajar de un Valle de gran interés, el previo a su producción mayor y ya no tan joven, pasando los treinta, en el que su cosmovisión literaria estaba bastante definida. La mediocridad existente y general de la novela, inevitable con esa coralidad tan singular en cada aportación surgida de plumas todavía en estados iniciales de su evolución literaria, ofrece sin embargo contrastes de brillos como la inserción textual de la primigenia *Beatriz*, donde "chorrea a borbotones la vida"[215], y el propio Valle-Inclán.

[213] *Vid.* Tejederas, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", p 377.

[214] Se observa asimismo esta decadencia narrativa en *ibídem.*, p. 378.

[215] *Vid*. Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", p. 88.

El avatar editorial de *La Cara de Dios*

Obviamente, hacia el año noventa y nueve, Valle no era el autor de gran éxito y personalidad tan acusada que le permitió más tarde controlar sus ediciones en la misma imprenta, y conseguir productos tipográficos de alta calidad visual –caso paradigmático es *Voces de gesta*[216], subtitulada como *comedia pastoril*, estrenada en Madrid el año anterior, de gran belleza tipográfica y de ilustración-. En cambio, como ha estudiado con detalle Xaquín Valle-Inclán[217], hubo en *La Cara de Dios* alta cantidad de erratas y errores tipográficos, afirmando, con evidencia, que fue edición muy descuidada, teniendo incluso que variarse en ocasiones el texto en la edición de Sabell para darle sentido correcto como observa, en especial en la parte que se le atribuye a Enrique Cornuty, lógico al ser francés con poca estancia en España[218], pero hay que tener muy presente que el proceso de impresión no fue presentar por Valle un manuscrito original de imprenta de toda la obra tras elaborar antes el de trabajo literario, que hubiese sido de gran amplitud al ser el total impreso casi setecientas páginas pero que podía haber existido y haber sido revisado y ser homogéneo si hubiera sido el caso. Recuérdese que se presentaban cuadernillos de veinticuatro páginas, salvo el último de dieciséis, el equivalente exacto a la entrega de la editorial en plazos determinados que implicaban celeridad y bastante era que se fuesen cumpliendo. La corrección de imprenta correspondía en este caso al editor por tanto, y su interés era sacar las entregas cuanto antes para que se comprasen. Así que tampoco había demora por la corrección tipográfica.

Los firmantes de este estudio, consideramos que, junto a las otras dos grandes cuestiones de la novela, la de si hubo o no coralidad autorial –ya se vio que sí creemos en ella en línea con una corriente asentada de críticos y estudiosos-, y la intertextual y el uso de Valle de dicha textualidad ajena –el debatido plagio o método de trabajo-, hay una tercera cuestión capital, que es el avatar editorial. Míguez por ejemplo, analista tan

[216] Primera edición en Madrid, Imprenta Alemana, 1912.

[217] *Vid.* Xaquín del Valle-Inclán Alsina, *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta: (una introducción).* Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. Y además interesa del mismo, La imprenta y el diseño en la obra de Valle-Inclán", en *Anales de la literatura española contemporánea*, (ALEC), vol. 42, nº 3, 2017, pp. 171-185.

[218] *Vid.* Joaquín del Valle-Inclán, *La Cara de Dios*, pp. 5-6, nota 1.

cualificada, muestra dudas del origen del encargo editorial y quién fue el primer editor, pues menciona al segundo y al tercero en su distribución…[219], y estas dudas y pasos no conocidos con detalle le llevan a afirmar que el último editor ganó dinero con la novela y fue un éxito, dinero que ganaron los anteriores, escribe así que hubo "triunfo económico alcanzado por sus respectivos editores"[220].

Evidentemente, si hubiese habido un éxito sucesivo de ventas de las entregas, se hubieran añadido las láminas cromolitográficas previstas y no solo las dos primeras, y a Valle se le hubiera encargado el segundo tomo o volumen según se deduce de la portada del primero… esto se ve párrafos adelante, al analizar la intervención editorial de López del Arco, el último. El que sólo existan tres ejemplares completos de texto habla claro de las pocas personas que tuvieron verdadera voluntad de reunir todas las entregas. También afirma Míguez que "probablemente el libro apareció a finales de 1900 o comienzos de 1901, si tenemos en cuenta el número de entregas –unas 56- que serían repartidas desde los primeros meses de 1900"[221], ignorando fueron 29 entregas y los parones que hubo en las mismas, lo que se comenta a continuación.

La primera novela valleinclanesca se publicó en efecto, eso sí, desde mediados de enero de 1900 a enero de 1901. Intervinieron tres editores, como ya percibió Lavaud, la primera en notar esta singularidad en la realidad editorial de la novela si bien de pasada en un muy amplio estudio muy de panorámica general sobre Valle hasta 1915[222], y se interrumpió la distribución durante largo tiempo en dos ocasiones. La primera edición completa de *La Cara de Dios* fue publicada sucesivamente por entregas, primero por *La Nueva Editorial* de José García Hernández, tras el encargo que le hace a Valle. Don José - propietario de la editorial- era, fundamentalmente, librero de lance, con tiendas en

[219] *Vid.* Míguez Vilas, *Valle-Inclán y la novela popular:* La Cara de Dios, p. 19, nota 13.

[220] *Ibidem*., p. 20.

[221] *Ibidem.,* p. 20, nota 13.

[222] *Vid.* Eliane Lavaud, *Valle-Inclán, du journal au roman (1888-1915*). Dijon, Klincksieck, 1979, pp. 330-331. Es obra general sobre el primer Valle, de unas 660 páginas, que fue traducida y apareció en español como *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915).* La Coruña, Fundación Barrié, 1991.

Madrid[223] en las calles de Núñez de Arce, 17, de la Paz, 1 y la Plaza de la Aduana Vieja, 3. Era un librero madrileño que no llevaba muchos años como tal pero tuvo rápida expansión en esos locales, surgidos como puestos callejeros incluso. En la calle de la Paz, nº 1, se constata estaba desde solo hacía un lustro[224], desde 1894. Pero por ello mismo sabía bien las tendencias populares de consumo masivo en la tipología de obras que adquiría el madrileño medio de entonces. A Valle debía conocerle de ser uno de sus clientes y saber que era escritor incipiente rodeado de otros escritores de muy a ras de suelo de lo popular, por lo que le pareció podía ser el hombre ideal para hacerle las entregas de texto. En efecto, recibiendo este librero-editor las primeras entregas de Valle, se empieza a imprimir la obra en la Tipografía Moderna, C/.Espíritu Santo, 18, Madrid. Este empresario anuncia la publicación de la obra el 13 de diciembre 1899 en el periódico *La Época*, por tanto, suponemos que la primera entrega salió unos días después, hacia 10 el de enero o incluso antes. Se desconoce cómo siendo solo librero se decidió a la aventura de ser editor y si la novela valleinclanesca es la primera edición que realizó a no.

Como se ha visto con anterioridad, no era Valle un autor de gran fama ni éxito pero tenía ya una trayectoria literaria en el Madrid de los noventa, y era conocido no sólo en la prensa literaria y en la general sino en el mundo teatral, y dada su personalidad física, en todos los cafés con tertulias literarias y no literarias. Lo cierto es que este librero emprendedor enseguida entendió que al autor gallego se le podía encargar una novela por entregas del exitoso drama teatral de Arniches y se la pagaría bien; que escribiese las entregas él solo o en compañía tampoco debía importarle, sino que fuese cumplidor con

[223] *Vid. Guía comercial de Madrid y su provincia publicada con datos del anuario de comercio Bailly Bailliere*. Madrid, Librería Editorial de D. Carlos Bailly-Bailliere, 1911, BNE D/2640, en 1899 le recoge entre los libreros y editores, en p. 366-367 con los establecimientos que se mencionan.

[224] *Vid.* Gabriel Molina Navarro, *Libreros y editores de Madrid durante cincuenta años*. *Recopilación hecha por Gabriel Molina Navarro con motivo de celebrar sus bodas de oro en el Comercio de Librería.* Madrid, [Gabriel Molina], 1924 (Imp. De Estanislao Maestre), p. 26. Molina suele ofrecer datos en sus entradas cuando es un librero potente o de perfil acusado, y en esta entrada no ofrece ninguno salvo el año de apertura en la calle de la Paz, ni siquiera que era editor, prueba de su dimensión humilde al respecto.

Como se sabe, Molina trató con muchísimos libreros madrileños pues fue uno de los de más fuerza en el Madrid de aquellas décadas, sobre todo de libro antiguo, al suceder en la Travesía del Arenal, nº 1, a la viuda de Bernardo Rico, que falleció en 1895, ver p. 42, establecido antes veinte años y con el que trabajaba Molina desde 1879, quedando de apoderado de la viuda al fallecer Rico y verdadero dueño pronto al ser heredero de la casa por casarse con una sobrina carnal de don Bernardo. Recuerda Molina en la presentación del repertorio, en pp. 7-12, la intensidad de las novelas y publicaciones por entregas en el Madrid de las décadas finales del XIX.

ellas y que según saliese cada una se vendiese. Que empezó José García Hernández su proyecto editorial con entusiasmo es indudable pues al principio se editaban con ilustraciones en la cabecera de cada capítulo –había que pagar a un dibujante también- y las dos cromolitografías se entregaron al comienzo de las entregas, siendo la idea ir apareciendo más intercaladas en el texto.

Cuando José García lanza la primera entrega incluye: cubierta de "F. Mota", portada, y al vuelto de ella se indica "es propiedad del editor. Queda hecho el depósito que marca la ley". F. Mota es Fernando Fernández de la Mota, dibujante e ilustrador de la época experto en personajes y en reflejar ambientes castizos madrileñistas, como precisamente verbenas, aunque trata de otras materias, como la militar, la caza o ecuestres. Solía trabajar para *La Ilustración Española y Americana* justo por entonces, para el periódico *El Liberal* y otros. Es decir, que pagarle no debía ser barato. Se le conocen además de los dibujos en negro de las publicaciones anteriores, a color en efecto, al igual que para la cubierta de *La Cara de Dios*, e incluso pintura histórica aparecida en casas madrileñas de subastas de categoría, como Alcalá Subastas, estando en activo hacia 1920 aún. Era muy bueno con los uniformes e indumentaria antigua medieval o de los Austrias, así que reflejar tipos madrileños de su tiempo de verbenas y romerías era muy fácil para él, además, dominaba el dibujo, el gouche, el óleo…

En la siguiente página tras la cubierta aparece una foto de Carlos Arniches y la mencionada carta de éste, fechada 27 diciembre 1899, autorizando a Valle Inclán para realizar una adaptación novelada de su obra *La Cara de Dios*. Poco después, con la segunda y tercera entregas se facilita a los suscriptores las dos láminas cromolitografiadas, la primera por Mota con dos policías y el sospechoso ante el juez; y la segunda por M. Picolo, una mujer con un niño en brazos, para fidelizar a los lectores haciéndoles ver que iban a ser frecuentes. Parece que no se firmó contrato alguno entre el autor y el editor, a la espera de ver cómo iba la venta, lo que no implica que no hubiera adelanto económico a Valle. Lo cierto es que don Ramón conceptuó esta primera novela suya como muy especial en su génesis por las circunstancias vistas de intertextualidad y coralidad, impuestas también por la premura de los plazos de las entregas de los cuadernos

de escritura, y circunstancias personales explicadas, y nunca consideró esta obra totalmente como suya pese a figurar como único autor.

Por ello, además de no disponer de los derechos, nunca la publicó en vida luego, no constando lo pretendiese. El primer editor ya quiso que así fuese, al aparecer él solo como autor. No extraña ello pues en esa década de los noventa, pese a su aún juventud, Valle se iba haciendo un nombre en la prensa madrileña a raíz de su producción primigenia previa a su novela[225]. En esos años finales de los noventa traducía además con intensidad en Madrid por encargo, así, constan títulos de Eça de Queiroz, Alejandro Dumas, y otras obras de autores señalados, en traslados no muy estimados por la crítica actual, Aznar afirma que se dedicaba a "perpetrar traducciones"[226]. De Dumas trasladó *La condesa de Romaní* en unión a Ruiz Contreras, prueba del trato que tenían[227]. Por entonces traducía además el gallego para la casa editorial Maucci[228]. Desde luego, dada la originalidad y calidad de su producción posterior, tampoco es de extrañar no quisiera hacerlo con este novelón dramático de costumbres, alimenticio, que sirvió para darle de comer esos meses de las entregas. A él y al grupo de amigos contertulios a los que implicó pues pese a que cobraba él a buen seguro les pagaría su parte de contribución al novelón, o les invitaría a comer o cenar, al menos…

Ramón María, casi un cuarto de siglo más adelante, tenía bien presente la naturaleza fungible de este encargo editorial y en *Luces de Bohemia* (1924) ironiza con sarcasmo sobre el género y su público lector, cuando al final de la escena segunda una chica entra en la librería Zaratrusta a preguntar si se daba ya una nueva entrega de una novela al uso, por lo que Zamora Vicente estimaba que conceptuó en su madurez esta su primera novela como un *pecado de juventud*[229]; en efecto, hay testimonios de esa época

[225] *Vid.* de Ángeles Quesada Novás, "Valle Inclán: relatos ilustrados anteriores a 1900", en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/valle-inclan-relatos-ilustrados-anteriores-a-1900/html/2ef03c04-3120-4906-a709-0c346e48b2d1_3.html

[226] *Vid.* Aznar, "Bohemia, dandysmo…", p. 88.

[227] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", p. 12.

[228] *Ibidem.,* p. 64.

[229] *Vid.* Zamora Vicente, "Valle-Inclán, novelista por entregas", pp. 13-14.

en que se muestra estaba mal vista por conceptuarse el género como demasiado sentimental, sensiblero incluso propio de "personas no cultivadas", señala Zamora, el cual recuperó un ataque a Valle de Navarro Ledesma donde le describía por entonces como "pobre hombre precisado a firmar folletines de esos de a real la entrega"[230].

Pero en 1899/900 nuestro autor no juzgaba mal ese encargo de novela por entregas, desde luego, pues sabía que su admirado Espronceda había publicado así una, *Sancho Saldaña* y por fuerza debía tener grabada de su infancia, en ese bienio, la prolífica producción de ellas de su paisano coruñés Antonio de San Martín, aunque ya fallecido hacía una docena de años[231]. Tejederas afirma así, y no extraña, que "Valle-Inclán conocía a la perfección el género al que se enfrentaba", no solo por lo anterior, sino porque "esta literatura formó parte del bagaje libresco de los escritores de fin de siglo"[232]. Sin embargo, a medida que pasaban los años de la centuria la presión denigratoria hacia el género fue aumentando, renegando del mismo y radicalmente hasta el mencionado Blasco Ibáñez[233], tras su gran implicación de años atrás. Zamora Vicente nos recuerda, no obstante, en perspectiva sin prejuicios ya en 1973, que "algunas ilustres novelas del siglo XX balbuceante han aparecido en números de folletín"[234].

El primer librero-editor, al poco dejó la propiedad de su empresa editora. El 4 de marzo de 1900, después de haber distribuido seis entregas, montantes de 144 págs., y unas seis semanas después de iniciada la publicación, García cede la propiedad de la empresa a su gerente, Tomás Q. de Alarcón. Se ha reproducido la nota oficial de traspaso de la propiedad firmada por García y en ella se indica al inicio que era "por motivos de salud" por lo que debía cesar en los trabajos editoriales y para llevarlos a cabo continuaría en

---

[230] *Ibidem.,* p. 23.

[231] *Ibidem.,* p. 26.

[232] *Vid.* Tejederas, "Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios*", p. 375.

[233] *Vid. Zamora Vicente,* "Valle-Inclán, novelista por entregas"., p. 24.

[234] *Ibidem.,* p. 32.

propiedad el gerente[235], residente en Corredera Baja de san Pablo, número 47. Xaquín Valle estima fue por tener "poca fortuna con la obra"[236] sin faltarle razón a buen seguro pues hubiera seguido con ella pese a no tener salud si hubiera sido exitosa la edición. Al final, de los 400 ejemplares aproximadamente tirados, como era habitual en estas ediciones populares –recordemos la alta tasa de analfabetismo y que no era lectura de personas cultas-, sobraron y no pocos. En 1903 consta por algún anuncio editorial que García Hernández seguía en activo[237], prueba de lo que afirma don Xaquín.

Como se indicó al inicio, hay dos ejemplares conocidos de *La Cara de Dios* donde figura La Nueva Editorial de José García, el de la familia Valle y el de la Fundación Barrié, el único del último editor es el de manos privadas. Si García vende a Alarcón ¿cómo se explica que La Nueva Editorial de J. García publique la obra completa si había vendido los derechos a otro editor-librero y sólo había distribuido las seis primeras entregas?, pues estando ya en marcha la edición decidió dejar la misma titularidad nominal y se prosiguió con las entregas. Así, Tomás Q. de Alarcón publica de la entrega séptima (págs. 145 a 168) a la entrega doce (págs. 265 a 288), incluyendo cuatro ilustraciones dentro del texto (págs. 150, 166,187 y 209). Alarcón continuará hasta la entrega decimoprimera, pero cesa entonces. Poco después, ese mismo 1900, la impresión de las entregas y su distribución sufrió un parón y Alarcón envía una carta a los suscriptores informándoles que[238] "he vendido la propiedad, activo y pasivo, de cuanto se refiere a mi novela *La Cara de Dios* a D. Antonio López del Arco…". Y afirma "dicho Sr. dará enseguida dos láminas que corresponden a los cuadernos 6 (págs.121 a 144) y 12 (págs. 265 a 288) y continuará ilustrando la obra dando en breve un gran impulso a su publicación e introduciendo mejoras de consideración en los grabados de la primera entrega". Las razones de la nueva venta de los derechos de la novela, no la propiedad de

[235] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 43.

[236] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 10.

[237] *Vid. Guía comercial de Madrid y su provincia publicada con datos del anuario de comercio Bailly Bailliere*, p. 416.

[238] *Vid.* VV.AA., *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898): exposición*, v. II, p. 43.

la editorial, se desconocen, pero es fácil intuir que si hubiera ido bien la venta de las entregas no los hubiera cedido al proseguir con el negocio editorial.

Alarcón vendía así los derechos de la novela, hacia finales de septiembre de 1900, al joven escritor y librero de lance, de 27 años, Antonio López del Arco, que estaba establecido entonces, en 1899/1901[239], en la calle del Horno de la Mata, 4 y en Jacometrezo, 45. La calle Jacometrezo era de mucha actividad librera y aún durante décadas, hasta después de la Guerra Civil, seguiría teniendo alguna que otra librería, ya en decadencia, aunque le afectó mucho entonces las obras de la Gran Vía, desapareciendo desde su inicio en la Red de san Luis hasta la hoy plaza del Callao, trasladándose gran parte de los establecimientos a la calle san Bernardo, lógico por la cercanía de la Universidad Central, proveyendo a profesores y estudiantes de muy diverso tipo de libro. Don Antonio funda entonces la sociedad "Literatura y Arte Centro Editorial", con domicilio social en Pizarro, nº 13, para distribuir la obra, pero continúa con la misma imprenta, si bien el domicilio editorial cambia nuevamente y ahora está en Fuencarral, 36, el que figura en el estado final de la novela. A diferencia de García, en la *Guía comercial de Madrid Bailly Bailliere* no figura en el apartado de libreros y editores, sino sólo en el de libreros de lance, por lo que debía ser nuevo en las lides editoriales. En un anuncio editorial de 1902 y en otro del año siguiente, se afanaba en mencionar la nómina de grandes autores internacionales de su fondo, obras de más de 200 páginas a 75 céntimos, destacando los franceses por su número, así, Zola, Tolstói, France, Maupassant, Balzac, Flaubert… entre los nacionales sobresalía Leopoldo Alas[240].

Entre las dos ventas se producen interrupciones en la difusión de las entregas y la obra se termina, aparentemente, a principios de 1901, un año después de comenzada; de aquí la dificultad de encontrar ejemplares, y mucho más completos. Algunos lectores conservaron las 144 primeras páginas (6 entregas) realizadas por el primer editor y, más

[239] *Vid.* Gabriel Molina Navarro, *Libreros y editores de Madrid durante cincuenta años*, p. ; *Guía comercial de Madrid y su provincia publicada con datos del anuario de comercio Bailly Bailliere*. pp. 367, para 1900 p. 381 y para 1901 pp. 397-398.

[240] *Vid. Guía comercial…,* p. 405 para 1902 y p. 416 para 1903.

adelante, intentaron completar la obra con lo que publicaron el segundo y tercero. El estado definitivo consta de veinticinco capítulos en su libro primero o primera parte, de la página 3 a la 418, y de diecinueve capítulos en su segundo libro o segunda parte, de la página 419 a la 688.

Antonio López del Arco no reanudó la publicación hasta la primera quincena de octubre de 1900 tras suspenderse hacia abril; la obra sufrió así un largo parón y no es descabellado pensar que la mayoría de los suscriptores extraviaran o tiraran las entregas publicadas por J. García y Tomás Q. de Alarcón pensando ya no volvería a publicarse la obra. Del Arco era entonces joven (1873-1956) y hombre de impulso, pero asimismo precavido. A partir de la entrega decimosegunda ya no hay ilustraciones en la cabecera de capítulo ni tampoco entre él, aunque se mantiene mismo tipo y cuerpo de letra, misma caja y lineado por plana[241].

No obstante, en efecto era personalidad inquieta y asimismo también fue escritor y publicó su primer libro en 1896, en Madrid, la novela *Sor María de las Nieves*, que no se vendió mal pues en 1904 hizo segunda edición[242], y otras obras suyas son *Bocetos literarios*, *Los hijos del trueno*, *Totum revolutum* y *Cáncer social*. Fundó las revistas *Sui generis* y *Gil Blas*, el periódico *Heraldo de Lugo* –periódico bisemanal que apareció en 1892 y con el que se hizo Del Arco posteriormente y que hace pensar tuviera raigambre gallega o especial relación con la región-, y editó las *Guías Arco* y la *Revista mensual de Hacienda Banca e Industria*, siendo como se aprecia muy dispar su actividad editorial, a la búsqueda del rédito económico. Más allá de la actividad editorial, se tratarían así Valle y él por cuestiones literarias y se veían en tertulias e incluso en el Ateneo, recordaba su hijo en una interesante entrevista[243] hecha tras el revuelo de la edición de 1973. Xaquín

[241] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 10.

[242] Ejemplar en BNE, 1/22240, no voluminosa para lo que se estilaba, 224 p. en formato octavo.

[243] *Vid.* diario *Arriba* de 17 de febrero de 1973, pp. 20-21, en BNE, RV/micro 232.

Valle ofrece el dato de que el apoyo fue recíproco pues don Ramón intercedería para que en el *Diario de Pontevedra* le publicaran unas poesías[244].

Su labor editorial comienza al fundar, antes de mediados de octubre de 1900 la referida "Literatura y Arte Centro Editorial" editando junto a *La Cara de Dios* otras novelas como *Noche de amor* y *Nantás*, de Zola, estas últimas a 75 céntimos, aunque sólo la de Valle por entregas, según anunciaba en *El Globo* el 29 de octubre de ese 1900 y en donde se indicaba que tras agotarse las dos novelas de Zola por separado hacía segunda edición de ellas pero en un volumen sólo "tras agotarse en pocos días la primera" edición[245], lo que muestra por donde iban los tiros del gusto de sus clientes. Y añade que de Tolstói había publicado *Imitaciones* "con el mismo lisonjero éxito". Calificativos publicitarios aparte, un tipo de obra funcionaba –autor internacional de fama europea- y el otro no…

Con su edición de *La Cara de Dios*, decidió lanzar una enfática y expresiva cubierta, mucho más que la del primer editor, en una vivienda con la escena de la muerte de la mujer del matrimonio gallego, muerta en el suelo con sangre alrededor, que sirve de coartada para aparecer en la novela Víctor Rey, el personaje protagonista al ser el principal sospechoso. También aparece el cuerpo muy malherido y con sangre de la hija, y, entrando en la sala, los agentes de la autoridad, alterados por la truculenta vista; y daría la luz dos nuevas láminas en color, cromolitográficas, las presentes en su estado definitivo, que se recogen al final de este estudio. La obra tomará un nuevo y final ritmo y a partir de entonces (pág. 313) se convierte, realmente, en una novela –mejor dicho, novelón- por entregas al uso de como se hacían en Francia, con gran aliento editorial, llegando a los 44 capítulos en sus dos libros con sus veintiocho entregas de 24 páginas más la última de 16, si bien testimonio de su hijo publicado en prensa al hilo de la edición de 1972, pensó su padre hacer 50 entregas -recuérdese, cada una de 28 páginas-, es decir, una obra enorme de extensión, de 1400 páginas. El mismo, señaló en la entrevista que tenían un hotelito en la Dehesa de la Villa con varios centenares de colecciones al llegar

[244] *Vid*. Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 10, ante don Tocuato Ulloa, del *Diario*.

[245] *Ibidem*., p. 10, nota 20.

la guerra civil pero que desaparecieron en ella con los bombardeos del 36 al volarse el hotelito. Si fue de alrededor de 400 la tirada finalmente y desaparecieron "varios cientos de colecciones"…

Del Arco hijo recordó que fue un buen negocio la venta para su padre al menos, obteniendo Valle, afirmó, por todas las entregas mil pesetas[246] de las de 1900. No obstante esto, no cuadran las cifras y resulta elevada pues los recibos son de 28 pesetas por cuadernillos de 24 páginas, algo más de una peseta por página manuscrita que impresa resultaron 688 páginas pues el último cuadernillo fue de 16 páginas, resultando más de 700 pesetas pero no las mil…En cualquier caso, en esos meses, era bastante dinero en la época y para aquel Valle necesitado más aún. No se firmó contrato alguno entre el primer editor, José García Hernández y Valle Inclán, pues nunca ha constado y queda claro que los derechos pasaron, después de las dos ventas referenciadas antes, al propio Antonio López del Arco, pasando de editor a editor, quien puso bien claro al vuelto de su portada de *La Cara de Dios*: "Es propiedad del editor. Queda hecho el depósito que marca la ley", es decir, como ya se indicó, Valle jamás tuvo los derechos y por ello ni se le ocurrió incorporar la novela a las *Obras Completas*, aparte de si había sido en coautoría de sus amistades de tertulia tendría reparo en hacerlo. La obra se distribuyó así desde mediados de enero 1900 a enero de 1901 en veintinueve entregas o cuadernos. La periodicidad variaba, pero cuando los ritmos funcionaban, era de poco más de una semana entre una y otra entrega. La única reseña bibliográfica encontrada en la época se limita a citar el título y autor y apareció en *Revista Gallega*, de La Coruña, el 28 octubre 1900.

El ejemplar consultado de la tirada definitiva (Literatura y Arte Centro Editorial) tiene errores tipográficos y varios ortográficos importantes, además de errores de paginación y numeración de capítulos, también un cuadernillo/pliego va mal numerado. Como confesó el propio Valle en 1915 "no me gusta corregir ni tachar…", de modo que una vez hecha la composición de las cajas se imprimía inmediatamente, dejando a cajistas y tipógrafos la toma de muchas decisiones. En esa entrevista de 1915 manifestaba su sistema de escritura, rápido a la hora de enviar texto a la imprenta, que es un dato

[246] *Vid.* diario *Arriba* de 17 de febrero de 1973, pp. 20-21, en BNE, RV/micro 232.

interesante para entender aceptara un encargo de novela de entregas por el ritmo que implicaba: en enero de 1915, Valle-Inclán resumía en una entrevista su sistema de trabajo: "*No hay obra en que yo haya tardado más de veinte días. No me gusta corregir ni tachar. Las cuartillas téngolas numeradas de antemano (...); para que juzgue usted cómo escribo, le diré a usted que cuando tengo dos o tres capítulos escritos, envío la obra a la imprenta*. Luego cuenta que, alguna vez, la pieza que inicialmente había calculado que tendría 'cinco jornadas' terminó por tener sólo tres...."[247].

Pero don Ramón demostró ser riguroso en otras ocasiones en las correcciones, exquisito en la elección de tipos y adornos tipográficos además de poseer gran gusto para maquetar, cuando él controlaba la impresión, caso de la mencionada *Voces de gesta* (1912) una delicia a la vista como objeto tipográfico, más allá de lo librario. La cubierta y dos láminas en color de la última tirada de la novela -y única completa, el de manos privadas- son a plana entera y como se indicó al inicio las dibujó "J. Cuevas" y las cromolitografió "Santamaría Fto.", siendo distintas de las de los otros dos ejemplares; se reproducen las tres cromolitografías a continuación; luciendo también un dibujo/viñeta, por Prig y nueve fotograbados en texto, por E. Artigas. Lleva además una fotovista de un pueblo. En total son tres láminas en color -incluyendo la cubierta- y aparte diez fotograbados en texto -dos de ellos fechados, 1900-. Cinco de los grabados en texto no guardan relación con lo que se cuenta en ese capítulo y se adelantan a la acción para captar la curiosidad del lector y tratar de que comprara las próximas entregas. "J. Cuevas" es José Cuevas, nacido en un pueblo de Oviedo, Uviéu, en 1844 y que falleció en Madrid hacia 1929/30, por lo que era un artista bien maduro cuando ilustró la cubierta, 56 años. Sus grabados para publicaciones tuvieron éxito y son conocidos de los estudiosos del grabado decimonónico, de hecho hubo una exposición con su catálogo en 2018 con grabados de tipos naturales asturianos de su tiempo, *Grabados de J. Cuevas*, en el Museo Etnográfico del Oriente de Asturias, Porrúa-Llanes. En ese caso eran dibujos tomados al natural, de ahí su interés etnográfico para la cultura popular asturiana. En esta faceta, es muy conocido.

[247] *Vid.* artículo de José Andrés Rojo, "Editor de sus propios libros", en el diario *El País*, de 9 de abril de 2002.

De familia artística, pues sus hermanos Antonio y Telesforo también dibujaron y pintaron, el de mayor talla fue José. Tras estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo, donde fue bien iniciado en el grabado en madera y en la litografía, llega a Madrid en 1865/66 para proseguir su formación y dada su calidad, sobre todo como retratista, se le contrata para colaborar en ediciones importantes como *Memorias íntimas de Fernando Fernández de Córdoba*, importante general, y la muy difundida de Antonio Pirala *Historia de la Guerra Civil y de los partidos liberal y carlista*, a la vez que colaboraba en la revista *El Arte en España*. Muy pronto se fija en él la prensa gráfica y le va contratando por su habilidad en plasmar con viveza escenas. Desde 1873 comienza a publicar en *La Ilustración Española y Americana*, la gran revista ilustrada de la época, al igual que luego sería el primer ilustrador de la primera cubierta, ya visto, Fernando Fernández de la Mota. Pero trabajaría para al menos media docena de revistas regionalistas de ámbito asturiano y gallego, revistas de estudios etnográficos y populares en las que encajaba perfectamente. También constan cubiertas suyas para los célebres cuentos de la casa editorial Calleja, como se sabe cientos de cuentos ("más cuento que Calleja"), por lo que tendría años de muy buenos ingresos. Dibujante efectista, se le requerirá hasta para ilustrar libros infantiles y desde instituciones para ornamentar diplomas, premios, etc. Esta saturación hará que en sus últimos tiempos ya no se contara tanto con él, cayendo en postergación. Provocó esto escasez material de recursos desde hacia 1920 y un trienio después hubo de ingresar, gracias a gestiones de amigos, en la llamada Residencia de Escritores y Artistas para viejos creadores desvalidos por circunstancias[248].

Es decir, en 1900, Cuevas era un artista caro de contratar, en el apogeo de su fama como dibujante y grabador y López del Arco hubo de sumar su pago por la cubierta y el del diseño de las otras dos cromolitografías. En la orla de la cubierta figura "Santamaría Fto.", es decir, Fortunato Santamaría. Encontramos un Santamaría ilustrador y grabador en una edición del *Quijote* de la casa editorial Calleja 1917 y muy factiblemente debe ser el mismo[249]. Figura junto a otros, siendo el principal Manuel Ángel, por lo que debía

[248] Esta estampa biográfica se realiza a partir de los datos suyos en https://etnoriente.com/eventos/grabados-de-j-cuevas/

[249] Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917. 837 p. il., 23 cm Colección "Biblioteca Perla", nº XX, Encuadernación en tela editorial ilustrada.

tratarse de un profesional muy de plantilla, más oficial grabador que artista, a diferencia de Cuevas. Asimismo, vemos un Santamaría grabador hacia 1919, en partituras musicales[250] y en otras de los años treinta ya. Una razón lógica del alto precio de las entregas en su venta sería el pago a ambos, sobre todo a Cuevas, junto al propio pago a Valle. Mal negocio, al menos planteado en sus costes de producción. Del Arco tomó pronto potencia empresarial y podía sufragar esos costes, pues editaría al año unos quince títulos, señala Xaquín Valle que ya en 1901 de doce a quince, ofreciendo en 1904 sesenta y dos obras, recoge, basando su producción editorial en dos líneas rentables, autores de nombradía pero vendidos baratos y literatura erótica e incluso pornográfica, destacando una *Enciclopedia del amor* considerada "muy fuerte" incluso por parte de quienes intervenían en ella[251]. Pero *La Cara de Dios* era su obra en venta más cara pues esta enciclopedia valía cinco pesetas, y ya lo era. Es decir, era literatura popular la novela sólo por el género.

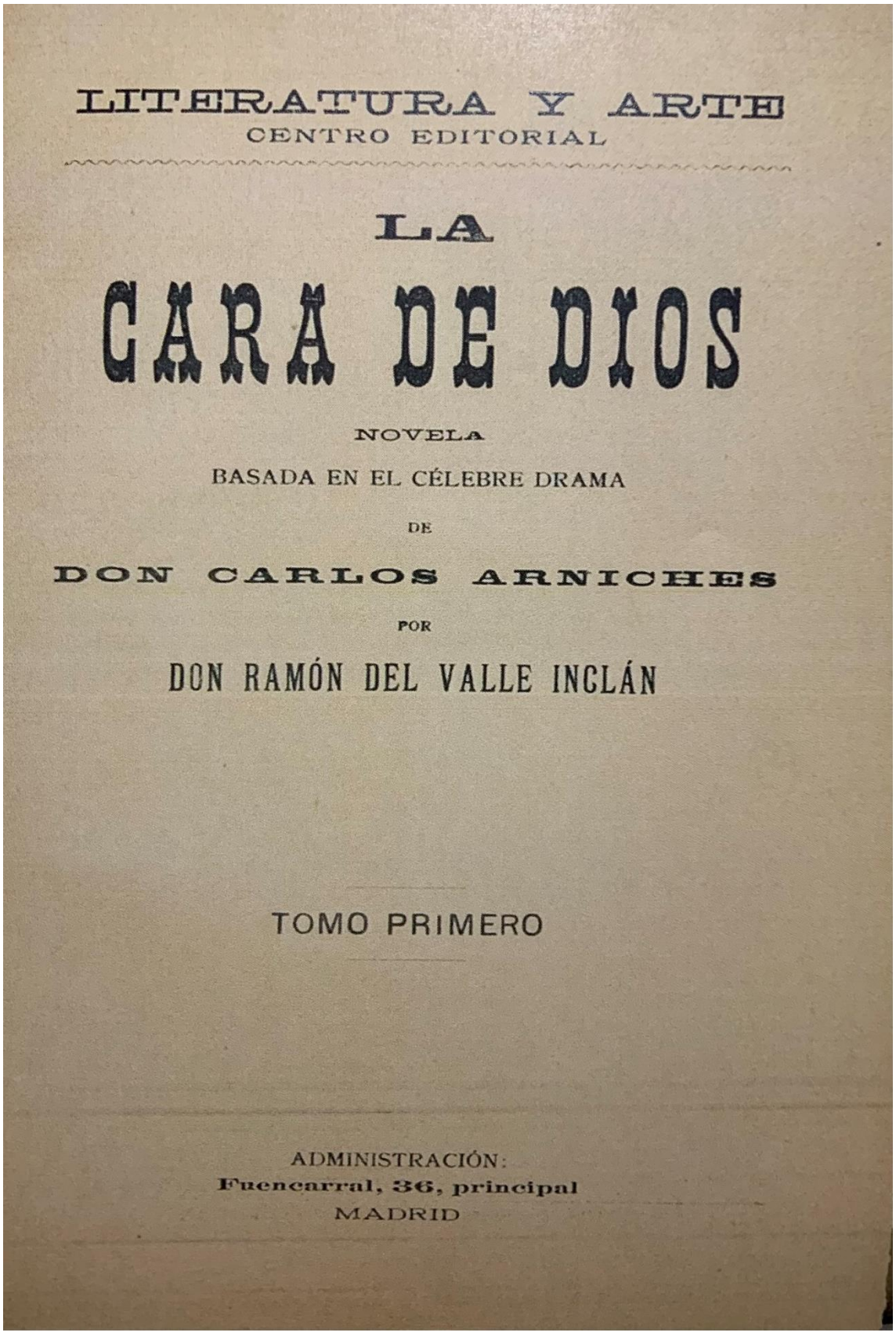
La publicidad editorial de Del Arco describía la obra en 1900 como sigue: "*La Cara de Dios*, por D. Ramón del Valle Inclán, con preciosas láminas intercaladas en el texto, publicado en cuadernos de 24 págs. semanalmente, a 25 céntimos cuaderno". Ese anuncio debió redactarse al inicio de hacerse con la edición, cuando planeaba más cromolitografías intercaladas. Cada cuaderno estaba formado por tres pliegos de ocho páginas cada uno. Del Arco anunció *La Cara de Dios* asimismo al final de otras producciones editadas por él, en "Otras obras de esta editorial", que eran *El famoso Colirón* en 1903, de E. García Álvarez y J. José Cadenas, *Castidad vencida* en 1904, de L. de Couvary, y *Que queman*, de 1905; en este último caso la anuncia a 7,50 pesetas y, aunque no lo dice, es con encuadernación editorial, la indicada con anterioridad. A la vista de los precios de otras obras, como las de Zola, considerado un maestro de la literatura europea y cuyos libros vendía a diez veces menos López del Arco, *La Cara de Dios*, por su género, estilo y naturaleza, era carísima y el público-tipo al que iba dirigida no podía

[250] Por ejemplo en Cándida Pérez Martínez, *Les caramelles:* (Quintín Melenas) / lletra catalana i adaptació castellana d'En Joan Misterio ; música de Na C. Pérez Martínez. Madrid (Infantas, 19 y 21): Ildefonso Alier, editor de música, [ca. 1919] , en BNE, MP/4346/22.

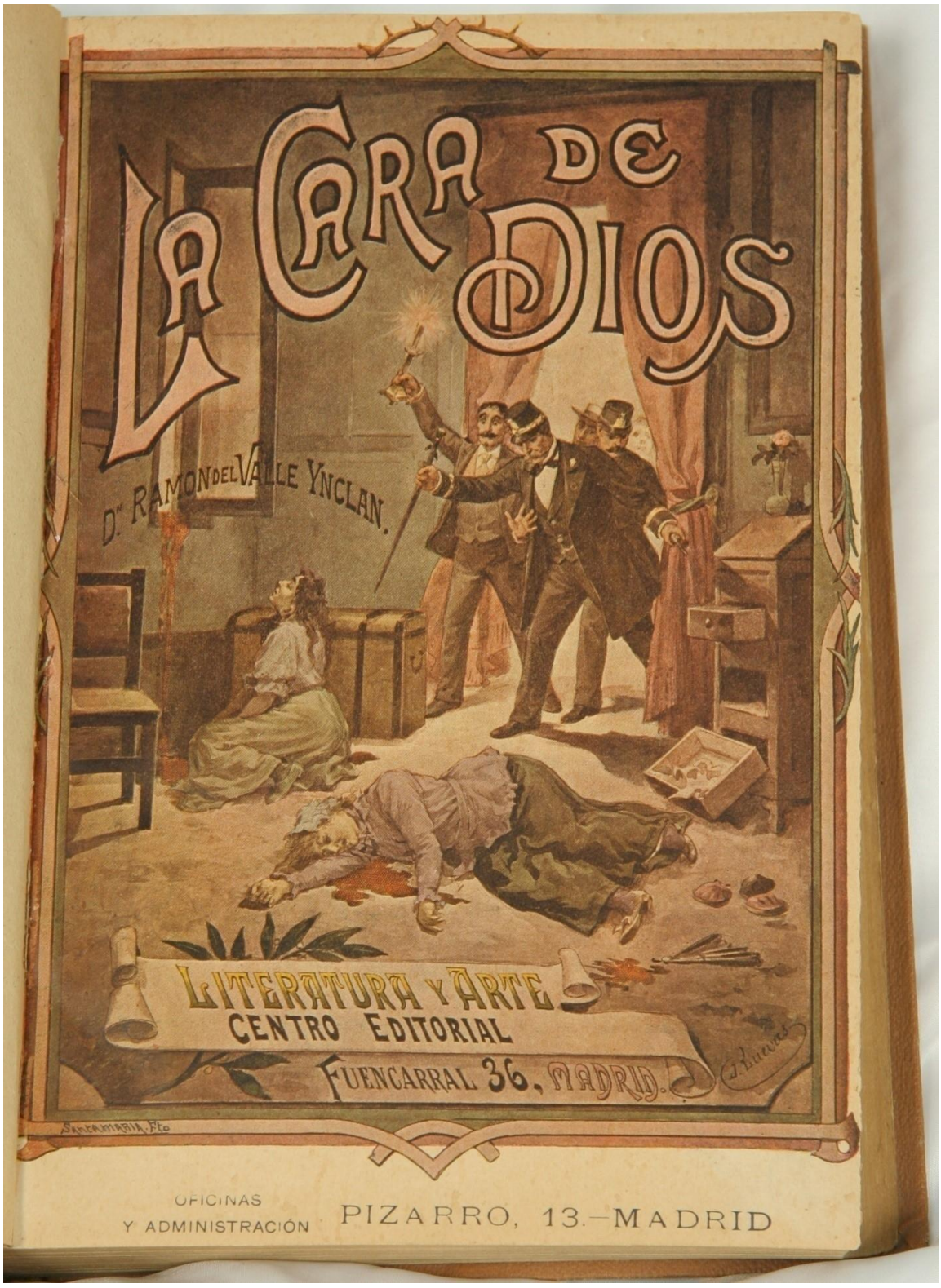
[251] *Vid.* Joaquín Valle-Inclán, "*La Cara de Dios*", p. 11.

pagar una cantidad tan alta como para completarla, de hecho, con tres entregas se podía comprar un Zola entero en un solo volumen.

Sin duda, hubo un desenfoque de política de venta con respecto a esta novela por parte de López del Arco pues para su teórico público lector, el perfil más posible féminas menestrales, era un precio desorbitado, podían adquirirla en cambio señoras burguesas del barrio de Salamanca madrileño pero frente a los grandes nombres traducidos de la literatura europea como los mencionados, era en efecto muy improbable. El que hubiera pocos lectores que completaran su ejemplar seguramente, hizo que sobraran tantos ejemplares, los luego perdidos en los bombardeos madrileños de 1936, haciendo que el ejemplar completo conservado en manos privadas de su tirada final sea único, ciertamente, al menos hasta hoy.



Portada de la edición definitiva de La Cara de Dios del librero-editor López de Arco, primera novela de Valle-Inclán (1900/1901)



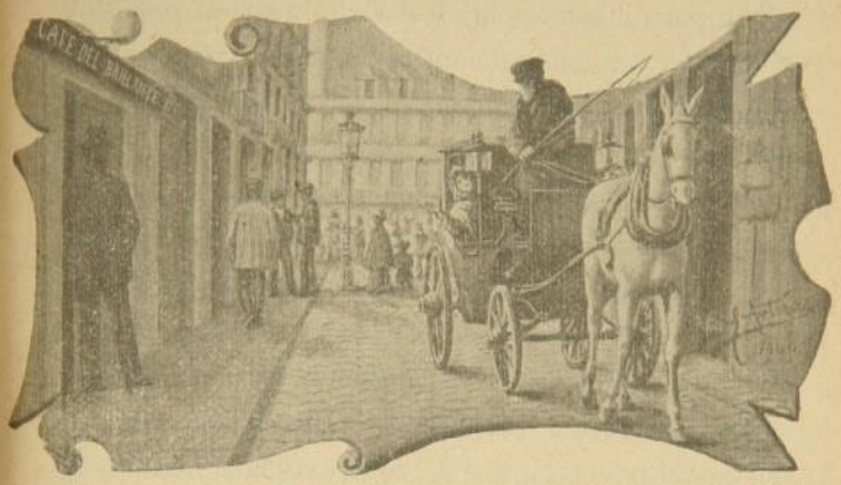
Cubierta de la edición definitiva del editor López del Arco

Con la voz dura, fría y hostil, preguntó:
—¿Cuánto dinero ha robado usted ahora?
Víctor no respondió.
Un nudo le apretaba la garganta.

Primera cromolitografía interior, firmada como en la cubierta por Cuevas y Santamaría. Tirada definitiva de la primera edición.

—Anda, ahora, enseguida. Cuando venga le das el retrato, se lo dices todo. Yo te ayudaré.
—¡Soledad!..... Mira.....

Segunda cromolitografía de la tirada definitiva de la primera edición



CAPITULO VIII

Víctor aparece por primera vez.

La torre de Bradamín estaba situada en mitad de un descampado, donde sólo se erguían algunos pinos desmedrados y secos.

El paisaje de montaña, en toda sazón austero y silencioso, parecíalo mucho más bajo el cielo encapotado de aquella tarde de invierno.

Ladraban los perros de la aldea vecina, y como eco simbólico de las borrascas del mundo, se oía el tumbar ciclópeo y opaco de un mar de costa muy lejano.

Era centenaria la torre, y en medio de la eterna tristeza gris de la sierra, aquellas rejas fortísimas, aquellos escudos nobiliarios y aquellas puertas de encina que gi-

Fotograbado de cabecera fechado en 1900

semejantes frases, ni se hubiera vuelto á acordar de ellas, si al poco tiempo no se le presentase ocasión de comprobar que eran falsas.

En efecto, como se detuvo á echar un vaso en la taberna más próxima, en el acto de subir al pescante vió que el individuo á quien había conducido, entraba apresuradamente en una casa de la misma calle de Castelar.

¡Aquella casa fué más tarde la casa del crimen!

Las señas dadas por el cochero no convenían, en ningún punto con las de Víctor Rey.

Dos consecuencias podían derivarse de esto.

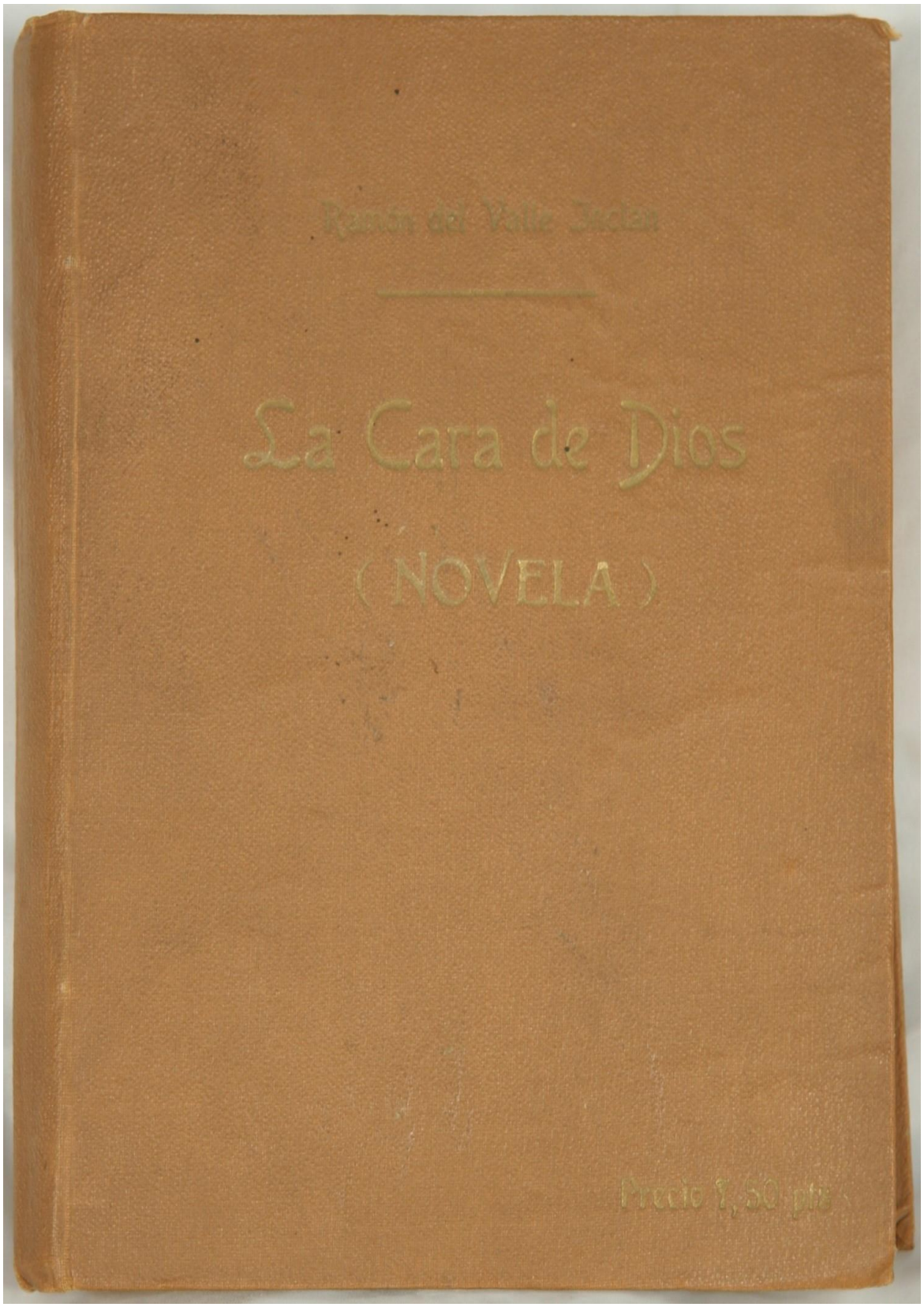
Que Víctor Rey no era culpable.

Que Víctor Rey había tenido un cómplice.

De la primera opinión era don Máximo Baroja: de la segunda el inspector Bargiela.

Esta diversidad de opiniones, lejos de embrollar los asuntos, suele ser de gran utilidad para el descubrimiento de los asesinos, porque impide que se siga una sola pista.

Segundo fotograbado de cabecera fechado en 1900



Encuadernación editorial de la primera edición en tirada definitiva de *La Cara de Dios*; sólo se conserva en ejemplar en manos privadas